L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

15e Année. - Nouvelle série N° 64 - Janvier 1960

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr.* (*N.F.* 14.) (*étranger :* 1.600 *fr.* - *N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e* *C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 *fr.* (*N.F.* 2.) *l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de* 175 *fr.* (*N.F.* 1,75), *ceux des années antérieures au prix de* 100 *fr.* (*N.F.* 1.).

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L. v. BEETHOVEN : **CORIOLAN** (ouverture)

par René KOPFF

Partitions :

Heugel et Cie, Paris (utilisée pour la présente analyse). Existe également dans les autres éditions courantes de partitions de poche.

Enregistrements :

RCA - ERA - 9599. 45 t. orch. NBC dir. Toscanini.

Nombreux enregistrements sous la direction de Münch, Horenstein, Beinum, Hewitt, Keilberth, Karajan, Scherchen, Dervaux, etc.

Bibliographie :

Nombreuses biographies de Beethoven, notamment par Chantavoine, Romain Rolland, d'Indy, etc.

Les grandes époques créatrices, par Romain Rolland.

Catalogue critique des œuvres de Beethoven, par W. von Lenz.

Le Dictionnaire des œuvres.

Cours de composition, de Vincent d'Indy.

Les symphonies de Beethoven, par Prod'homme.

etc., etc...

L'auteur, sa vie, son œuvre :

Trop connu par nos lecteurs pour qu'il soit nécessaire d'y revenir dans le cadre de cette étude. Consulter une bonne histoire de la musique.

L'Ouverture (définition, histoire) :

L'ouverture symphonique est une pièce orchestrale construite d'après des principes d'ordre symphonique, mais destinée le plus souvent à être entendue avant un ouvrage lyrique ou dramatique, dont elle doit préparer l'ambiance et dont elle condense bien souvent l'essentiel du contenu.

Il faut chercher son origine dans la ritournelle qui accompagnait autrefois l'entrée et la sortie du chanteur. Indépendante et indifférente à la pièce elle-même au XVIIe siècle, elle commence au XVIIIe à emprunter parfois ses thèmes à l'œuvre même tout en restant soumise aux principes d'ordre symphonique, pour devenir au cours du XIXe siècle le prélude radicalement inséparable du drame.

En Italie, la simple basse chiffrée ou le madrigal transcrit du XVIIe siècle cèdent la place, avec Scarlatti, au type de l'*ouverture italienne* qui comporte deux mouvements rapides encadrant un mouvement lent, le tout s'enchaînant sans interruption. Avec J. B. Lulli on voit apparaître l'*ouverture à la française,* également tripartite, mais de type inversé : deux mouvements lents encadrent un mouvement vif. Rameau supprime le second mouvement grave. Et l'*ouverture classique allemande* reprend cette forme. L'introduction lente se rétrécit pendant que le mouvement vif se rapproche de la forme sonate à deux thèmes, sous Gluck et Mozart. C'est avec Beethoven enfin qu'on arrive à la conciliation des exigences thématiques et tonales de la construction symphonique avec la pénétration dramatique exigée et atteinte par ses prédécesseurs.

Les Ouvertures de Beethoven :

En effet, avec Beethoven et ses successeurs, l'ouverture est une véritable synthèse du drame, évoquant les sentiments des principaux personnages et l'ordre tragique des situations, sans compromettre l'équilibre exigé par les lois d'architecture musicale. C'est le drame lui-même traité comme un poème qui en exprime musicalement tout l'essentiel. L'antagonisme entre les deux thèmes de la forme sonate va devenir un moyen dramatique pour exprimer les conflits entre les personnes ou les sentiments qui les animent.

On peut mesurer l'importance que Beethoven attachait à cette préparation du drame par l'ouverture si l'on considère l'acharnement avec lequel, au cours de dix ans, il recommence quatre fois le même travail pour un même sujet. Fait unique dans l'histoire de la musique et qui nous vaut les quatre ouvertures pour son seul opéra *Léonore-Fidélio.* C'est bien le problème qui tourmentait Beethoven, le problème de l'ouverture en général. Il a donné surtout, avec celles de *Coriolan* et d'*Egmont,* des réponses admirables et diverses à ce problème. Toujours fut-il guidé par deux instincts souverains qui se heurtaient tout en se complétant : celui de l'expression vivante et profonde, de l'*émotion,* et celui de la belle et solide construction, de la *forme.*

On peut dire que par ses ouvertures Beethoven est le véritable précurseur des poèmes symphoniques de Liszt et du XIXe siècle. Il n'y a plus qu'un pas à franchir entre les deux. Dans l'ouverture qui incorpore les thèmes du drame à la structure symphonique, c'est encore la composition qui régit la poésie. Dans le poème symphonique, ce sera la poésie qui régira la composition, et l'équilibre symphonique sera rompu en faveur du programme poétique.

Qui est Coriolan ? (sources)

La vie de Coriolan est racontée par Plutarque dans « Les vies des hommes illustres ». C'est l'orgueilleux général romain Caius Marcius qui, en 448 av. J.-C., à la suite d'éclatants exploits dans la guerre contre les Volsques et de la conquête de la ville de Corioles, a pris le nom de Coriolanus. De retour à Rome, son attitude hautaine le rend impopulaire, et les tribuns décident de le bannir de la ville. Dépité, il passe alors dans le camp des Volsques où il est accueilli chaleureusement. On le charge de mener à bien la vengeance contre les Romains. Il parvient jusque sous les murs de la ville qu'il assiège. Inflexible, il chasse les parlementaires romains qui viennent demander la paix. Finalement sa mère Volumnie et sa femme Virgilie, avec son enfant, viennent l'implorer pour qu'il épargne la ville. Cédant à leurs prières, il signe un traité favorable aux Volsques et se retire. Mais à son retour le général des Volsques l'accuse d'avoir trahi les intérêts de son peuple et, aidé par des conspirateurs, le fait tuer sur la place publique.

Littérature et musique :

En 1607-1608, Shakespeare a écrit une tragédie en 5 actes, en vers et en prose, en suivant le récit de Plutarque avec une grande fidélité. En réalité l'œuvre de Shakespeare, plutôt qu'une tragédie, peut être considérée comme un drame historique et satirique, sans véritable conflit intérieur dans l'âme de Coriolan.

Le poète dramatique viennois, le secrétaire de la cour au Ministère de la guerre, Heinrich Joseph von Collin (1771-1811), connu à son époque par des chants patriotiques pour les soldats autrichiens, également auteur de drames sur Régulus et les Horaces, écrivit, lui aussi, en 1804, une

tragédie, Coriolanus, d'un goût néo-classique, dont la renommée passagère tint avant tout à son ton patriotique. Cette pièce, aujourd'hui oubliée, se distingue aussi de celle de Shakespeare par son dénouement: le héros met lui-même fin à ses jours.

En dehors de l'ouverture de Beethoven, signalons que depuis Francesco Cavalli (début XVII[e] siècle) de nombreux musiciens plus ou moins oubliés ont écrit des opéras sur le même sujet.

L'ouverture de Beethoven :

L'ouverture en ut mineur op. 62 que L. v. Beethoven composa au mois d'avril 1807, destinée à introduire musicalement le drame de von Collin, fut amicalement dédiée par le musicien au poète. Ce n'est pas la seule fois que les deux ont envisagé de collaborer. On sait que la même année ils songèrent à un *Macbeth.* Dans une lettre de novembre 1808, le compositeur et critique musical J. F. Reichardt relate comment il a fait la connaissance de von Collin qui lui a lu un bon livret d'opéra, *Bradamente,* et lui aurait demandé d'en composer la musique. Collin avait déjà proposé la même œuvre au brave Beethoven, mais celui-ci ne s'entendit pas à ce propos avec la direction. Dans une autre lettre de décembre 1808, le même Reichardt parle de l'ouverture de *Coriolan :* « Enfin l'ouverture herculienne de Beethoven pour *Coriolan.* Il me semblait, en l'entendant, que Beethoven s'était peint lui-même dans cette œuvre, bien mieux que son héros ». Dans une autre lettre encore, où il parle d'une petite société d'amateurs assistant à un concert : « ... que la société, dans son ravissement ne semblait même pas remarquer que toute cette agréable impression (d'un air italien) fut de nouveau détruite par l'imposante et gigantesque ouverture pour le *Coriolan* de Collin. Je me réjouis fort d'y voir le brave Beethoven lui-même, et très fêté, d'autant plus qu'il s'est mis en tête et dans le cœur la chimère funeste et hypocondriaque que tout le monde ici le persécute et le méprise. Cela me chagrine parfois au plus profond du cœur quand je m'aperçois que cet excellent homme, si profondément honnête, est sombre et souffrant, quoique d'autre part je sois convaincu que ses œuvres les meilleures et les plus originales n'aient pu naître que dans une pareille humeur entêtée et profondément contrariée. Ceux qui sont capables d'admirer et d'apprécier ses œuvres ne devraient jamais perdre de vue ce détail. Alors seulement ils deviendraient ses vrais admirateurs ». La première exécution de cette ouverture eut lieu en avril 1807 à Vienne, en cercle restreint, au palais des princes Lobkowitz, la première audition publique, encore à Vienne, le 13 avril 1808, au Burgtheater, dans un concert de charité.

Comment expliquer Coriolan ?

D'après R. Wagner, Beethoven n'aurait retenu de tout le drame qu'une scène décisive : celle au cours de laquelle Coriolan cède aux supplications des femmes et consent à déposer les armes. Le thème du début camperait un Coriolan encore inflexible, farouche, emporté. Mais voilà le second thème, plein de tendresse, qui incarnerait les supplications des femmes (mère, épouse et enfant). Le rebelle se cabre d'abord, mais reconnaît enfin qu'il ne lui reste que la seule alternative : la destruction de Rome et des siens ou le suicide, et il prend la résolution héroïque de se sacrifier. Et l'on pourrait dans la fin de l'ouverture voir le colosse s'effondrer sous le coup mortel et exhaler son dernier souffle aux pieds des femmes.

Selon les commentateurs les plus nombreux, Beethoven, planant bien au-dessus du médiocre sujet qu'il avait choisi, exprime par une puissante synthèse musicale, le sens éternellement humain de la légende romaine. L'opposition des deux thèmes principaux, l'un âpre, inquiet, rude dans le rythme, l'autre suave et doux, serait l'image de ce contraste entre l'individu et la société, entre la volonté de puissance et les liens d'affection. Le développement musical ressemble à une sorte de lutte entre ces deux éléments. Une partie centrale toute imprégnée d'agitation et d'anxiété est interrompue par de brèves apparitions du second thème. Au point de vue musical, le dernier mot reste au premier thème qui disparaît dans une claire affirmation de la défaite et de la condamnation de Coriolan, ce conquérant napoléonien, insatiable de puissance et de gloire.

D'après von Lenz aussi, la critique doit admettre que le compositeur a été inspiré par le sujet tel qu'il le connaissait de ses poètes préférés Plutarque et Shakespeare, et non par la pièce viennoise de Collin, pièce complètement dépourvue de la moindre étincelle de génie, quoique dénotant chez l'auteur une réelle connaissance des exigences de la scène. Il faut toujours distinguer la vie propre d'un chef-d'œuvre tel que l'ouverture de *Coriolan,* de l'occasion extérieure qui lui a servi de prétexte. Avec son contenu antico-héroïque moulé comme d'un seul jet dans son incarnation instrumentale, avec cette expressive concision pleine du sentiment d'une intime grandeur d'âme, l'ouverture de *Coriolan* provoque l'admiration de tout être pensant. C'est le génie de l'antiquité gréco-romaine que le musicien glorifie en son héros. Par trois fois il passe sur la scène avec la cantilène du deuxième thème. C'est lui qui triomphe. On a voulu voir dans cette cantilène les supplications de la mère du héros. Mais le fait qu'après la réexposition elle apparaît une troisième fois et gagne ainsi en importance sur les autres éléments, incite von Lenz à croire que ce serait trop d'importance accordée à l'élément féminin si ce thème représentait la mère du héros. Cette cantilène prendrait dans le cadre de l'ouverture l'importance du chœur dans l'antique tragédie et représenterait l'élément essentiel, donc l'idée du Génie-Héros tout court.

Analyse détaillée :

L'ouverture op. 62, Allegro con brio, 4/4, en do mineur, comprend 314 mesures dont 14 mesures de silences qui jouent un rôle très important au point de vue expressif. (Un silence de Beethoven contient plus de musique que bien des pages de certains musiciens.) La composition de l'orchestre est celle qu'on rencontre dans la plupart des symphonies du maître. L'ouverture débute par un unisson des cordes sur la tonique, tenu pendant deux mesures et qui éclate sur l'accord de sous-dominante (fa min.) au tutti (1). Signalons en passant l'affection particulière de Beethoven pour un long unisson ff au début d'une œuvre (voir ouv. d'*Egmont*, de *Léonore*, 4[e] Symphonie, etc.). Une mesure de silence; puis, même unisson qui se brise cette fois sur l'accord de 7[e] diminuée de si bécarre. Après un nouveau silence un troisième unisson suivi d'un accord de 7[e] diminuée sur fa dièse. Ce n'est qu'aux mesures 13 et 14 où l'on entend successivement les accords arrachés de tonique et de dominante à tout l'orchestre que s'affirme enfin la tonalité de do mineur jusqu'alors indécise. Ces 14 premières mesures qui représentent nettement la violence de l'agitation intérieure du héros sont comme un imposant portail cyclopéen qui mène, aux cordes (mes. 15) au second élément de ce premier motif (2); c'est une figure haletante d'inquiétude, agitée davantage encore par les syncopes et le contretemps des mesures 19 et 20. Par deux fois cette agitation est arrêtée net comme en un éclat de fureur. Un troisième assaut en rythmes syncopés amène une vigoureuse affirmation de force (mes. 34) mais qui semble bientôt vouloir se libérer de la tyrannie des sentiments contradictoires. Aussi une impérieuse pulsation rythmique (blanche pointée, noire) qui contient déjà en puissance le thème suivant, établit la dominante du ton majeur relatif (mi bémol majeur). Et conjointement à un petit trait de transition, les violons chantent le second thème principal (3), une mélodie suave et tendre qui s'épanouit comme un miracle après le chaos du premier thème. Trois fois, aux violons seuls, puis aux violons et clarinettes, enfin à tous les bois on entend cette douce mélodie qui s'épanouit dans un crescendo jusqu'au *ff*. Et une seconde et une troisième fois cette séquence est reprise, s'élevant chaque fois d'un ton (après mi bémol, fa mineur et sol

mineur) et d'un degré dans le crescendo pour retomber enfin au *pp* (mes. 78) où les rythmes syncopés en une rapide progression vont refermer le nœud fatal du sort. Dans le passage *ff* qui suit (mes. 84) on reconnaît encore le rythme du second thème principal, mais il ne reste plus aucune trace de sa douceur. Et l'exposition se termine par de nouvelles syncopes furieuses qui aboutissent à la dominante du ton voisin sol mineur (mes. 102).
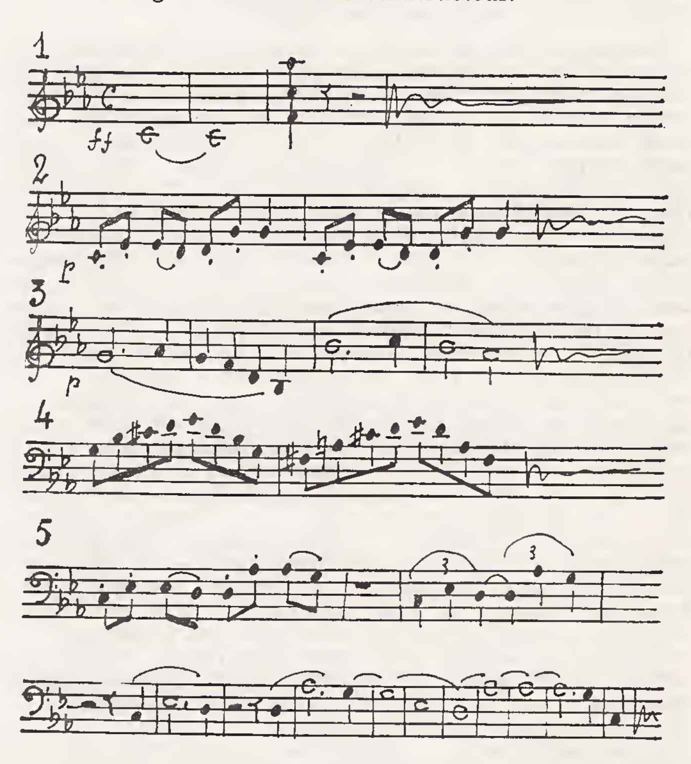
Remarquons d'abord que le premier thème, dans la diversité de son morcellement, semble n'être qu'une préparation, une introduction au second thème qui, lui, représenterait véritablement le caractère du héros tel que l'imagine Beethoven. Le premier thème ne serait que l'expression de toutes les contrariétés qui s'acharnent contre la grandeur du génie gréco-romain, du génie pur que Beethoven peint à sa propre image. On retrouve bien dans ce début le fond de toute œuvre beethovénienne, ce dialogue de l'âme, de deux âmes en une, unies et pourtant opposées. La première condition de l'homme libre est la force, et Beethoven commence par l'exalter ici et ne s'apaise qu'après cette première explosion. Le second thème, par ailleurs, s'il est doux dans son début, passe assez rapidement dans un *ff* trop vigoureux pour paraître destiné uniquement à représenter les supplications des femmes. Inséparables l'un de l'autre, ces deux motifs sont bien plutôt l'image de la lutte intérieure dans l'âme du Héros, pas seulement de la lutte particulière à ce drame, mais de la lutte en général du Héros intemporel et éternel.

Le développement qui commence à la mesure 103 introduit un nouvel élément aux altos et violoncelles (4) dans les insistantes montées et descentes duquel von Lenz veut voir les supplications pressantes et passionnées des femmes. A ces vagues continuellement à l'assaut s'opposent en effet des sursauts tantôt détachés, tantôt continuels du reste de l'orchestre. Et ce sont ces éléments d'une lutte de sentiments opposés qui forment tout le cercle modulant du développement (jusqu'à la mes. 152). Aucun des deux motifs principaux n'était apte à donner la matière au développement. Ce n'est que dans leur concision brute et grandiose qu'ils peuvent réellement impressionner. Le fait même que le développement introduit un élément nouveau, une espèce de *Deus ex machina,* semble confirmer la thèse suivant laquelle cet élément représenterait la mère du héros. Car la rencontre entre la mère et Coriolan est dans la pièce une scène seulement et non le drame complet qui, lui, se joue sur un tout autre plan, tout comme le développement n'est qu'un épisode relativement secondaire dans la construction symphonique. On sait par ailleurs que dans d'autres ouvertures aussi Beethoven fait allusion à un épisode du drame dans le développement central.

La fin du développement aboutit à une réexposition du premier thème en fa (mes. 152) et du second en do majeur (mes. 178), les deux étant inchangés dans leur nature. Est-ce le héros qui reste inflexible malgré toutes les supplications ? Est-ce le sort fatal et implacable qui empêche la grandeur du Génie de se ployer aux circonstances. Mais le ton lumineux et victorieux de do majeur n'annonce-t-il pas déjà que le héros est prêt au sacrifice. Les rythmes syncopés (mes. 206), la vigueur *ff* (mes. 212), les appels du cor et les traits obstinés des violons (mes. 220) reparaissent comme précédemment, mais, comme le motif principal, à la quarte des tons de l'exposition, et maintiennent la tension. Mais le brusque silence (mes. 240-241) semble une dernière question posée au Génie. Qu'il se décide ! Et pour la troisième fois encore, dans le lumineux do majeur, il affirme sa grandeur (il semble que le nombre trois joue un rôle important dans l'équilibre de la structure symphonique de cette ouverture). L'unisson des cors (mes. 242-243), au lieu de se briser sur un accord arraché, introduit une dernière fois tous les éléments de l'exposition, d'une manière plus ramassée, et dans le sens contraire. C'est ce qu'on pourrait appeler la coda. C'est le second thème principal qui triomphe avant qu'un formidable crescendo rythmé ne ramène l'unisson initial sur la tonique qui, par trois fois, se brise sur un accord. C'est l'ultime lutte entre la noblesse et la grandeur du héros et le chaos contradictoire des contingences extérieures. Mais c'est aussi le triomphe du héros sur lui-même. Toute cette force herculéenne cède peu à peu. Les Romains étaient passés maîtres dans l'art de mourir dignement. Et Beethoven le sait. Aucune ouverture ne meurt comme celle-ci. En notes toujours plus longues (croches, triolets de noires, noires, blanches et rondes) l'idée principale se meurt et descend rejoindre dans l'immortalité le souvenir des grands héros de l'Histoire (5).

Conclusion :

Ailleurs déjà, chez Beethoven, il est question de la résolution difficilement prise. L'ouverture de *Coriolan* ne nous donne-t-elle pas un exemple grandiose de cette lutte héroïque qui aboutit à la victoire sur soi dans le renoncement. Et n'est-elle pas aussi l'enfant génial de cette double exigence de l'art du titan symphoniste : l'expression de la violence des sentiments et des émotions, et l'inflexible volonté du génie créateur et constructeur.



Qu'est-ce que le Dodécaphonisme ? (IV)

par J. CHAILLEY

Nous nous sommes efforcé, dans les articles qui précèdent, de retracer objectivement l'histoire du dodécaphonisme et d'en exposer les principes, en évitant soigneusement tout jugement de valeur et toute vaticination prophétique. Il faut conclure cependant, et la tâche n'est pas aisée : la postérité, si volontiers invoquée à la légère, n'a branché aucun fil direct avec qui que ce soit d'entre nous, qu'il soit défenseur ou détracteur du système. Parmi les premiers figurent des musiciens dignes d'estime et dont on n'a le droit de suspecter ni la valeur ni la sincérité. Mais il en est aussi, en nombre et en valeur à tout le moins égaux, et non obligatoirement des générations « croulantes » sans doute, d'avis radicalement opposé. A ceux-là non plus les dodécaphonistophiles n'ont pas le droit de dénier compétence et loyauté.

Cherchons donc à mettre en balance les arguments en présence. Ils se réduisent le plus souvent, de part et d'autre, à un petit nombre de clichés sans cesse remis au tirage, et qui déclenchent aussitôt des contre-clichés tout aussi stéréotypés. Le dialogue peut se schématiser à peu près comme suit : — Je ne comprends rien à cette musique, dit Bouvard. — Qu'est-ce que cela fait ? dit Pécuchet (1). Vous êtes le passé, nous sommes l'avenir (2). Vos pères ont sifflé Pelléas et le Sacre, que vous applaudissez aujourd'hui. Ils ont traité la Passion selon saint Matthieu par le mépris (3). Dissonance aujourd'hui, consonance demain (4). On a tout dit dans le langage tonal, il faut changer de langage pour trouver du nouveau. — Vous vous condamnez vous-même, rétorque Bouvard, en avouant votre impuissance à vous renouveler par l'intérieur et en recourant à des artifices extérieurs pour le masquer. — Qu'à cela ne tienne, ironise Pécuchet. Ecrivez donc vous-même une œuvre vraiment nouvelle, sans recourir à nos procédés. — Il y en a, s'écrie Bouvard; et de lancer aussitôt des titres devant lesquels Pécuchet hausse invariablement les épaules, par principe. La discussion piétine. Bouvard prend l'offensive : Votre musique n'est qu'intellectualisme : c'est de la mathématique. — Et la fugue classique ? coupe Pécuchet. — Ce n'est pas la même chose, bougonne Bouvard, je vous parle langage, vous me répondez architecture. Le langage tonal offre des possibilités de contraste, de variété, dont vous vous privez. Vous n'exprimez que l'angoisse, le désarroi. — Eh bien, triomphe Pécuchet, est-ce que ce ne sont pas là les caractéristiques de notre temps ? Guerres, désastres, cybernétique, existentialisme, surréalisme... — Allons donc, crie maintenant Bouvard, vous êtes de ces sinistres individus qui ne voyez notre jeunesse qu'à travers Saint-Germain-des-Prés et les Tricheurs... Le ton monte, la discussion s'égare à nouveau. Pécuchet traite Bouvard de bourgeois attardé, Bouvard jure que les clients de Pécuchet sont des snobs issus justement de cette crème de bourgeoisie décadende à qui on ferait avaler n'importe quoi. Le marxisme s'en mêle et le dirigisme du réalisme socialiste est lancé dans la bagarre. C'est la confusion complète, et voici maintenant, ô paradoxe, le présumé bourgeois qui prend la défense des décrets Jdanow (5) tandis que l'avant-gardiste assure qu'ils n'ont produit que des navets. Pécuchet lance une injure grossière, et Bouvard s'en va en claquant la porte.

Essayons maintenant de contourner les récifs de la polémique pour tenter d'aborder le fond de la question. « Il n'y aurait point d'erreurs, dit Vauvenargues, qui ne périssent d'elles-mêmes, rendues clairement ».

Ce qui frappe dans cette discussion (j'en ai entendu des dizaines du même type), c'est son aspect négatif. A aucun moment l'attaquant n'examine vraiment le système, mais a aucun moment non plus le dodécaphoniste ne *justifie* ses principes. Il attaque le traditionalisme et excipe de la nécessité de changer de direction, sans jamais établir que celle qu'il prend est la bonne. Après quoi, sans transition, il suppose démontrée la légitimité des postulats qu'il baptise d'autorité « réglés » ou « lois ». Lorsque par hasard il se risque à évoquer l'exemple du passé, on relève dans son raisonnement tant d'erreurs de faits et d'interprétation sollicitées qu'on ne peut le suivre longtemps sur ce terrain (6).

On parle beaucoup, à ce sujet, de « mathématique en musique ». C'est encore en cela, je suppose, que veulent dire les mots « pureté, rigueur », etc. Encore faudrait-il que cette mathématique soit juste. On peut en douter. Enfantine et primaire dans son application, malgré les développements les plus ingénieux en apparence, elle n'a jamais justifié sa conception de base elle-même, qui *consiste à remplacer des rapports par un ordre de succession* (7). Il n'existe à ma connaissance *aucune musique,* passée ou présente, *qui ait jamais utilisé un tel critère* ou dont l'évolution conduise à une telle substitution de principes. Celle-ci ne s'appuie donc ni sur une tradition, ni sur un développement instinctif ou intuitif, et ne peut se présenter que comme une création *ex nihilo* élaborée par raisonnement pur.

Or, en pareille matière, tout le monde peut se tromper dans un raisonnement : celui qui le propose et celui qui le critique. Seul le résultat peut faire la preuve. D'où la question fondamentale : une musique issue de la seule spéculation peut-elle produire des effets égaux ou supérieurs à celle issue d'une évolution millénaire de l'instinct, devenir, comme l'écrivit un compositeur dodécaphoniste, « la seule musique valable de notre temps », et, comme telle, éliminer, comme on le voudrait, toute musique moderne qui s'appuierait, en les développant et les remaniant comme on l'a fait à chaque génération, sur les données traditionnelles ?

On ne peut, pour répondre, que juger l'arbre à ses fruits. Les compositeurs dodécaphonistes assurent que la série est susceptible, à elle seule, de remplacer tous les critères anciens et en particulier d'assurer à un morceau, par sa permanence, la cohérence et l'unité nécessaires. Des expériences très précises ont été faites à ce propos, il y a deux ans. Elles ont démontré que même des professionnels, spécialistes du dodécaphonisme, étaient incapables, dans des cas pourtant simples, conformes aux normes établies par les théoriciens du genre, de distinguer, parmi deux séries préalablement proposées, ce qui était issu de l'une ou de l'autre (8). Ce qui autorise l'auteur à conclure de l'extérieur que le dodécaphonisme suppose un *passage de l'ordre perceptif à l'ordre conceptuel.*

Que le maniement de cet ordre conceptuel, par la diversité des combinaisons qu'il permet, procure aux compositeurs qui s'y adonnent une satisfaction d'ordre spéculatif, cela se conçoit aisément, et justifie son succès près de jeunes compositeurs. Mais le but d'une musique n'est pas la satisfaction qu'on a à l'écrire (9) : elle est de procurer la même satisfaction à l'auditeur. Or, cette satisfaction est-elle transmissible à l'audition du résultat sonore ?

Si l'on prend pour critère l'identification du travail sériel, c'est-à-dire la reconstruction mentale par l'auditeur du travail de mise en ordre parfois considérable, effectué par le compositeur, l'expérience ci-dessus autorise à répondre franchement non, puisqu'il est établi que le critère adopté par le compositeur n'est plus perceptible lors de la traduction sonore. Dès lors, il faudra adopter un autre

critère. Mais lequel ? Un apologiste convaincu comme Stuckenschmidt nous a prévenus que « la musique atonale... avait adopté pour règle la révolte contre la sensibilité immédiate » (10). Vouloir appliquer à cette musique les critères de cette sensibilité est donc une négation même de son efficactié. Le jour où l'on peut dire par exemple que *Le soleil des eaux* de Boulez est « porté par une vague lyrique d'un halètement tout schumannien » (11), c'est que l'un se réfère encore à ces vieux critères, et dès lors on leur confère à ces critères cependant méprisés le droit absolu de se refuser l'adhésion à ce qui les déçoit, en même temps qu'on peut dire, comme tel autre « sériel » à propos des élans lyriques d'un Alban Berg : « Dès lors, à quoi bon la série ? ».

C'est pourtant, semble-t-il, et quelles que soient les divergences d'appréciation auxquelles elle peut conduire, la seule attitude sensée. Pour ma part, et j'atteste qu'il en est de même chez d'innombrables musiciens, même professionnels, j'avoue n'avoir pas encore, en toute bonne foi, pu déceler, en dehors de ces vieilles réactions de « sensibilité immédiate », à quoi reconnaître une sérielle « valable » de celles, dénoncées par A. Goléa lui-même, « de ces jeunes musiciens qui imitent et perfectionnent techniquement les exemples du dernier Webern, et ne font qu'une musique vide de sons et vide de sens (11).

En l'attente d'une révélation que je souhaite sans la voir poindre encore à l'horizon, il ne me reste donc qu'à boucher mes oreilles aux commentaires délirants de la phraséologie qui fleurit autour du moindre couinement d'une clarinette ataxique pour les ouvrir toutes grandes à la musique elle-même, débarrassée de tous ses commentaires (12). Lecteurs mes frères, je vous adjure de faire de même. Le jour où, sans notice ni sollicitation préalable, avec la même spontanéité qu'à l'audition d'un classique, vous pourrez dire d'une œuvre dodécaphoniste (13), dans l'enthousiasme de la spontanéité, « J'ai entendu un chef-d'œuvre », le pépiniériste aura raison de vous vanter son plant. Si, par contre, en toute sincérité, et sans vous laisser influencer par une publicité fort bien faite, vous estimez que ledit plant ne produit que des avortons verts et grinçants, de grâce, soyez honnête avec vous-même (14) : envoyez le prospectus au panier et relisez « Les Dupes » de Jean Dutourd.

---

(1) La réponse-type de Pécuchet reproduit un mot célèbre de V. d'Indy à une dame qui lui confiait ne pas aimer telle symphonie de Beethoven : « Cela ne fait rien, Madame ». Pour savoir qui marque le premier point, il faudrait évaluer ce que « pèsent » respectivement (pour parler comme Giraudoux) nos deux interlocuteurs, en nombre et en poids. Même le poids, ici, est sujet à révision : l'histoire a enregistré des appréciations ahurissantes de grands musiciens sur leurs confrères. En nombre, Pécuchet montre triomphalement une imposante bibliographie, des programmes de festivals ou de sociétés spécialisées (Unesco, Darmstadt, Donaueschingen, Domaine Musical), une vogue croissante chez les jeunes compositeurs. Bouvard lui répond par cinquante ans d'efforts vains pour dépasser sans conférence « explicative » les auditoires de spécialistes ou de mondains, impressionnés à bon compte par ce qu'ils ne peuvent pas comprendre. — « On en parle de plus en plus », avance Pécuchet. — Et Bouvard de citer le proverbe arabe : « Trois femmes qui crient font plus de bruit que cent hommes qui se taisent », en montrant avec inquiétude les bilans déficitaires et les salles vides (ou furieuses) obtenues par tous ceux qui, hors de ces cadres sur mesure, tentent périodiquement de traiter aujourd'hui la musique contemporaine comme une réalité vivante.

(2) Voir plus haut et note suivante.

(3) Ici Pécuchet tronque l'histoire. Une fois le premier effet de surprise passé, le Sacre fut acclamé à la seconde audition, et Pelléas (Debussy lui-même en témoigne avec fierté) faisait le maximum un mois après la cabale de la « première ». Quant à la Passion selon saint Matthieu, si elle demeura méconnue près d'un siècle, c'est très prosaïquement que Bach, peu réclamier, l'avait remise dans un placard après qu'elle eût servi aux offices locaux pour lesquels il s'était borné à en prévoir la destination. Aucune mesure avec le destin du dodécaphonisme. Celui-ci, loin d'être une nouveauté, compte aujourd'hui 40 ans d'âge et de prédication : deux générations l'ont connu et rejeté avant celle-ci qui l'a ramassé. La « revanche de la postérité » est une idée romantique inventée au 19e siècle, fort commode du fait que la postérité n'est pas là pour donner son avis sur les desseins qu'on lui prête. Un « découvreur génial » comme Liszt adressait à Marie Jaëll les mêmes compliments hyperboliques qu'à Wagner ou à C. Franck (cf. J. Chantavoine, dans Revue Intern. de Musique, nº 12, 1952, p. 31).

(4) C'est vrai. Mais pas n'importe comment, et pas du tout comme le disent les dodécaphonistes. Je m'excuse de me citer, mais j'ai passé vingt ans de ma vie à étudier ce phénomène, et sans en avoir encore résolu tous les détails, je crois en avoir expliqué le mécanisme dans mon **Traité historique d'Analyse Musicale** (Leduc 195...) complété par la sténographie de mon cours de Sorbonne sur **Formation et transformations du langage musical** (Cours 1953-54, **Intervalles et échelles**, seul paru à ce jour, C.D.U., 5, place de la Sorbonne).

(5) Instructions officielles données en février 1948 par le Comité Central du Parti Communiste d'U.R.S.S., mettant à l'index une liste importante d'œuvres de Muradelli, Prokofieff, Chostakovitch, Katchaturian, etc., et exigeant des compositeurs un « réalisme socialiste » se traduisant par l'accessibilité à la masse des auditeurs populaires. Parmi les étrangers, on stigmatisait comme « grands représentants du déclin de la civilisation bourgeoise » Schoenberg, Strawinsky, Hindemith, Messiæn et de nombreux compositeurs américains, parmi lesquels Menotti. Cf. N. Nabokoff, **La Musique en Union soviétique**, dans Revue Intern. de Musique, nº 11 (1951), p. 505, réquisitoire suivi d'un plaidoyer par J. Prodromides.

(6) On ne peut ici aborder cet examen fondamental. Bornons-nous à quelques exemples, comme le « dépassement de la tonalité », qui repose sur une confusion entre tonalité et consonance, ou l' « extension du chromatisme », basée sur une analyse tendancieuse et inexacte dudit chromatisme. En citant le début de **Tristan** dans sa **Suite lyrique**, Berg a cru rendre hommage à un précurseur; il n'a fait qu'accuser une antinomie.

(7) Une remarque en passant : les rapports qualitatifs de sons, seule base (avec le rythme) de toute musique non schoenbergienne, étant éliminée, pourquoi au fond continuer à employer des notes qui n'ont été conçues qu'en fonction de ces rapports ? On se l'est évidemment demandé, et c'est très logiquement que le dodécaphonisme conduit à une musique réduite à des « bruits organisés » comme la musique concrète ou électronique.

(8) R. Francès, **La perception de la musique**, Paris, Vrin, 1958, p. 140. Le pourcentage des erreurs oscille sensiblement, dans tous les cas, autour du coefficient de hasard, et ne présente aucune marge notable de moyenne entre les réponses des sujets non entraînés et celles des spécialistes de la série.

(9) Bien sûr. L'analphabète musical qui s'essaie à « composer » et découvre do mi sol do, rougit lui aussi de plaisir à aligner sur la portée de maladroites platitudes. Que l'écriture sérielle demande ou non des « études » ne change rien à l'affaire.

(10) **Musique nouvelle**, Corréa 1956, p. 153.

(11) A. Goléa, **Esthétique de la musique contemporaine**, P.U.F. 1954, p. 182.

(11) Ibid, p. 188.

(12) Ce que le signataire peut en conclure personnellement jusqu'ici n'a qu'une valeur d'opinion personnelle, parfaitement révisable, et ne doit pas entrer en ligne pour d'autres que pour lui. Mais la réciproque est tout aussi vraie pour ceux qui peuvent penser le contraire. Il n'y a aucune raison d'avoir un complexe de culpabilité ou d'infériorité parce qu'on ne partage pas l'avis du voisin, même s'il parle très fort ou écrit dans beaucoup de journaux.

(13) A condition bien sûr que ce qui cause votre enthousiasme soit dû à l'emploi de la série, et n'eût pu être obtenu sans elle. Sans quoi, une fois de plus, les cartes sont biseautées. Si le seul mérite du dodécaphonisme est, comme on l'entend dire parfois, de ne pas empêcher ce qu'on pourrait faire sans lui, la seule conclusion possible est encore « à quoi bon ? ».

(14) J'ai longuement pesé, avant de l'employer, ce mot honnêteté. Toute réflexion faite, il est nésessaire dans la conclusion de cet article et s'applique à un camp comme à l'autre. Pour montrer combien elle peut parfois faire défaut, je citerai seulement, parmi beaucoup d'autres, tout en mettant en garde contre leur généralisation, deux faits dont j'ai été personnellement le témoin. Un critique en renom achevait à la radio un panégyrique de la jeune école dodécaphonique; une fois le micro fermé, il ajouta à mon intention (je lui succédais au studio) : « Et dire que tout cela est probablement de la fumisterie ! » Et un dirigeant de l'un de nos festivals les plus « chics », m'a dit récemment sur le même sujet : « Nous savons tous que c'est de l'ordure (sic), mais c'est la mode, il en faut pour notre public ». L'anecdote ne préjuge pas du bien-fondé de l'opinion, elle définit une sorte de lâcheté dont nul ne contestera qu'il faille se débarrasser à tout prix.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1959

ETAT, 1re Degré

Solfège

Très modéré (env. ♩ = 56)

p

mf

f

En animant

Mouvt du début

f

mf

librement

retenez

Au mouvt

p

pp

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

Solfège (Lycée La Fontaine)

Modéré, sans lenteur.

p

mf

p

mf

cresc.

mf

cresc.

mf

p

Modéré, sans lenteur.

p

mf

f

mf

mf

p

pp

VILLE DE PARIS - COURS NORMAL

Français

On dirait que les maîtres qui dépassent de toute leur grandeur le commun de leurs contemporains projettent bien au-delà du présent le rayonnement de leur génie. Ils apparaissent ainsi comme de puissants foyers à la lumière desquels se développe un ensemble de tendances qui resteront communes à la plupart de leurs successeurs et qui contribueront à former ce faisceau de traditions qui compose une culture.

Les grands foyers dont nous parlons ne s'allument jamais sans causer de profondes perturbations dans le monde de la musique. Après quoi les choses se stabilisent. L'influence se fait de plus en plus lointaine, et le moment vient où elle ne réchauffe plus que les pédagogues. C'est alors que naît l'académisme. Mais un nouveau foyer apparaît, et l'histoire continue. Ce qui ne veut pas dire qu'elle continue sans heurt ni sans accident. L'époque contemporaine nous offre précisément l'exemple d'une culture musicale où se perdent de jour en jour le sens de la continuité et le goût de la communion.

Le caprice individuel, l'anarchie intellectuelle qui tendent à régir le monde où nous vivons isolent l'artiste de ses semblables et le condamnent à paraître aux yeux du public en qualité de monstre : un monstre d'originalité, inventeur de sa langue, de son vocabulaire, et de l'appareil de son art. L'usage des matériaux éprouvés et des formes établies lui est communément interdit. Il en vient à parler un idiome sans relation avec le monde qui l'écoute. Son art devient vraiment unique, en ce sens qu'il est incommunicable et clos de toute part.
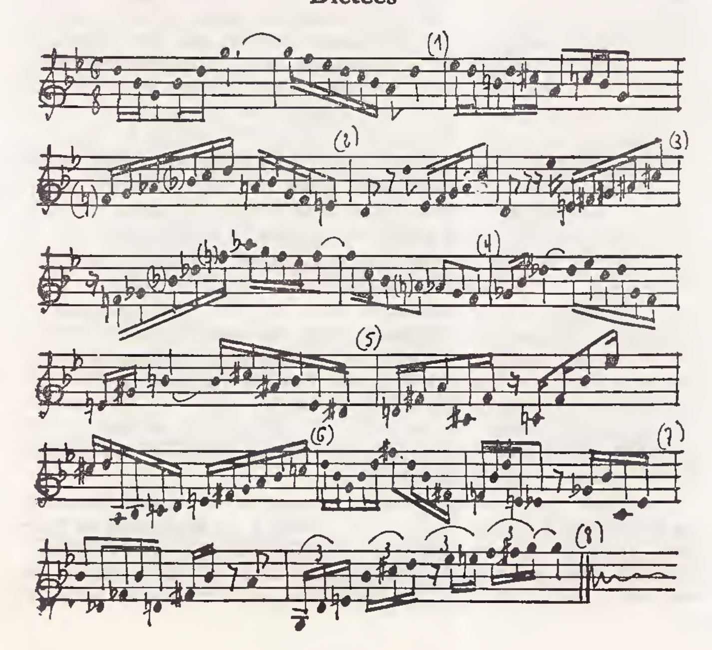
Le temps n'est plus où Haydn, Mozart et Cimarosa se faisaient écho en des œuvres qui servaient de modèles à leurs successeurs.
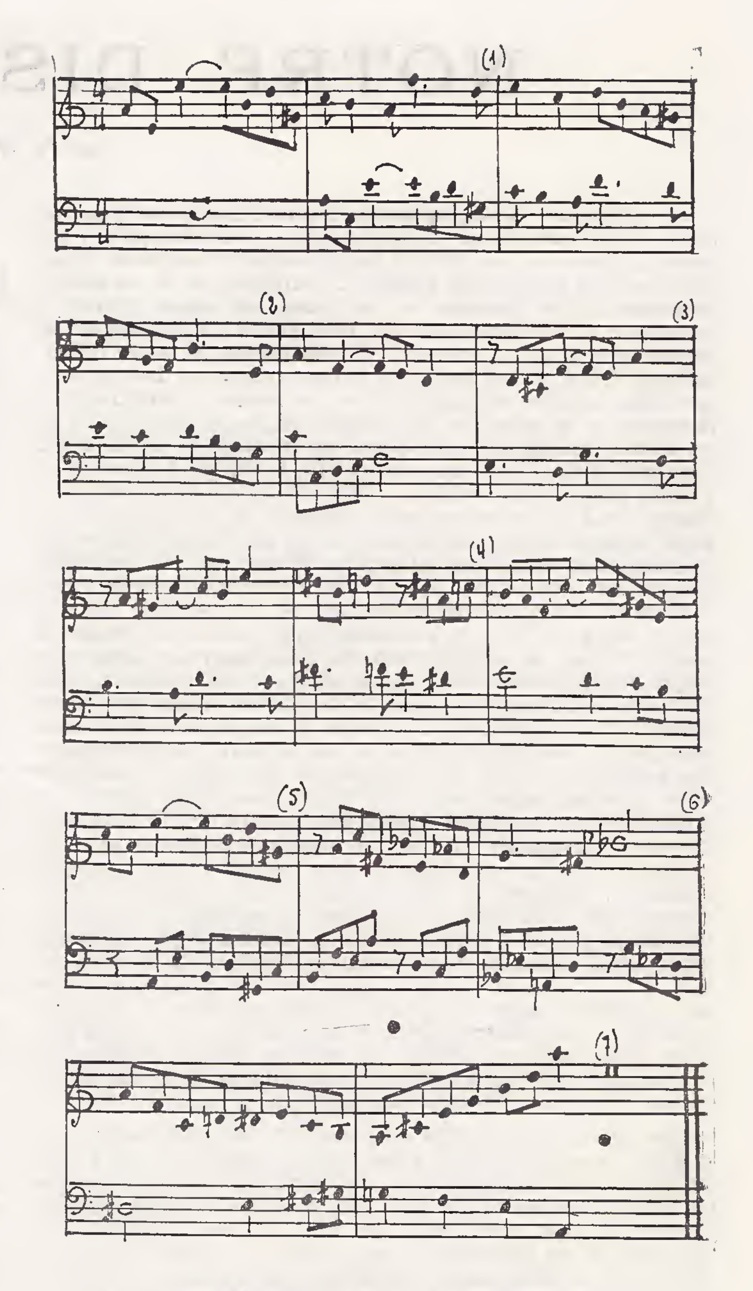
Ces temps ont fait place à un nouvel âge qui tend à briser tout universalisme dans l'ordre de l'esprit au bénéfice d'un individualisme anarchique. C'est ainsi que d'universels les foyers de culture se sont faits particuliers. Ils se concentrent dans le cadre national, voire régional, en attendant de se disséminer jusqu'à disparaître.

(Extrait de : « Poétique Musicale »
de Igor Stravinsky.

En une trentaine de lignes, dégager et commentez les principaux points de cet extrait.

Dictées





VILLE DE PARIS - 1re Partie

Composition française

« Ce qui est beau pour tous, et humain universellement, est justement ce qui semble avoir été écrit pour chacun; au lieu que ce qui veut s'adresser à moi, enfant ou homme, et se mettre à ma mesure, est toujours à côté, et souvent au-dessous. »

Que pensez-vous de ces paroles du philosophe Alain; quel intérêt vous paraissent-elles présenter en ce qui concerne votre enseignement ?

Histoire de la Musique

Le Poème symphonique.

---

(1) Voir E.M. nos 62 et 63, novembre et décembre 1959.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Le catalogue discographique, régulièrement et patiemment, songe au Chant Grégorien, soit avec des pièces séparées, soit avec des Offices intégralement restitués; c'est fort heureux pour deux raisons : l'importance de ce chant grégorien dans l'histoire et la possibilité ainsi offerte à l'auditeur d'entendre dans les meilleures conditions artistiques une forme d'art souvent assassinée, et avec quelle candeur ! Merci aux quelques firmes telles que DECCA, STUDIO S.M., ARCHIV, apportant une éminente contribution à la cause de la musique. Au STUDIO SM, les disques 33-13 et 14, réunis en album, groupent un instant de l'Office du Vendredi Saint avec les *Impropères*, le *Pange Lingua* et le *Vexilla Regis*, puis l'édifiant *Office* et *Messe des Morts*. Le disque 33-11 du même éditeur parcourt le calendrier liturgique avec diverses pièces dont on ne sait laquelle admirer le plus, tant elles sont chargées de sens et de tradition (*Tierce au Monastère, Libera me, Pueri hebraeorum, Rorate*, etc.). Une superbe collection se trouve chez ARCHIV (APM 14104-105-106); en 3 disques, tout l'office du Vendredi Saint (depuis la Bénédiction du Feu nouveau jusqu'aux Vêpres) et la Messe de Pâques s'offre à votre admiration. La firme éditrice, soucieuse de ce que le chant grégorien appartient intimement à l'office, a donc rassemblé une liturgie, « *Liturgia Paschalis* »; ce ne sont pas seulement des pièces musicales de caractères et de formes variés que vous pourrez apprécier, vous serez aussi saisis par une ambiance ne négligeant même pas la voix des cloches surgissant au moment où elle doit surgir, c'est-à-dire au Gloria, un Gloria pascal d'une poésie ineffable. Je signale au passage : le chant de l'Exultet, psalmodie ample et ornée d'une belle ordonnance, les diverses parties de la Messe du temps pascal « Lux et Origo », dont l'origine remonte au xe siècle, l'Introït du 4e mode, le Graduel du 2e et l'Alleluia du 7e de la Messe de Pâques. Voilà un document de tout premier ordre couvrant à égale mesure le domaine musical, la tradition populaire et l'histoire. Les trois disques sont livrés en coffret; un très bel album de 50 pages du format des disques fournit une substantielle documentation indispensable à la connaissance de cette liturgie.

Par ailleurs, la musique d'inspiration religieuse a favorisé quatre enregistrements. Chez ERATO, sous le titre « *Dix Motets de la Renaissance* », le disque EFM 42052 groupe plusieurs compositeurs dont on a choisi quelques pièces représentatives, c'est ainsi que vous pourrez entendre les *Diffusa est* de NANINI, *Sicut Lilum* de A. BRUMEL, *Ave Maria* de BOUZIGNAC, *Descende in hortum meum* de FEVIN, *Assumpta est Maria* de AICHINGER, *Sicut cervus* et *Exultate Deo* de PALESTRINA, *Ave Verum* de JOSQUIN, *Crucifixus* de LOTTI, *Tantum Ergo* de VITTORIA; ce choix vaut la peine d'être retenu d'autant que les Petits Chanteurs de Saint-Laurent l'interprètent avec foi et sensibilité. Chez ARCHIV (14079 APM), voici, avec J.-S. BACH, deux aspects du style de la cantate, la *Cantate pour la Fête de l'Annonciation* et la *Cantate pour la Fête de Pâques*; la première écrite sur le cantique de Nicolaï « Belle étoile du matin », appartient au groupe des cantates-chorals et comprend un important chœur d'introduction, deux récitatifs, deux airs et un choral final; la seconde, « *Christ lag in Todesbanden* », aussi une cantate-choral, présente l'originalité d'avoir ses différents morceaux dans la même tonalité à la façon de la Suite; suivant de près le texte de Luther, Bach traite différemment les sept strophes du Choral; la pièce instrumentale d'introduction est une Sinfonia, le chœur final le choral lui-même; je vous signale que ce choral est traité plusieurs fois par Bach dans ses œuvres pour orgue (Peters, vol. V, Nos 4 et 5; vol. VI, Nos 15 et 16). De Johann Michael HAYDN, frère cadet de Joseph, LUMEN (AMS 6), dans sa remarquable collection « Archives Sonores de la Musique Sacrée » présente le *Requiem en ut mineur*. L'auteur ayant déployé une grande activité, surtout dans le domaine de la musique sacrée, cette œuvre, intéressante, écrite pour les obsèques du Prince Archevêque de Salbzourg en 1771, met en évidence un style religieux qui fut essentiellement celui du musicien et, aussi, des possibilités éclipsées par la réputation du frère aîné. Un album de 43 pages constitue une documentation précieuse avec ses notes biographiques, quelques aperçus sur la production du compositeur, une analyse serrée du Requiem. MOZART connut cette œuvre, le Requiem qu'il écrivit et que vous trouverez chez FONTANA (699001 CL) montre, entre les deux ouvrages, une certaine filiation qui ne vous échappera pas.

Centré sur la Cantate, un petit 45 tours économique (DECCA, CEP 540) donne deux *Airs* pour soprano extraits des *Cantates* 208 et 147 de J.-S. BACH; retenez le nom de l'interprète : K. Flagstad.

A tous ces enregistrements de valeur, vous pourrez ajouter, de H. BARRAUD, le *Mystère des Saints Innocents*. Cet oratorio, sur un poème de Ch. Péguy, a été écrit après la Libération en hommage à la mémoire du frère du compositeur fusillé par les Allemands en 1944. Comme tout oratorio, l'ouvrage comprend un récitant, des solistes au nombre de deux, de nombreux chœurs, mixtes et d'enfants, dont certains sont très beaux. De cette musique dépouillée, la partie instrumentale est réduite, l'élément vocal, par contre, extrêmement important. Sur un texte difficile à traiter, l'auteur a écrit une musique souple et aisée respectant le rythme de la prosodie, c'est parfois intime, d'autres fois cela tente d'être grand, c'est, en tout cas, plein de métier (VEGA, C 30 A 174).

En musique vocale profane, la DEUTSCHE GRAMMOPHON a consacré un disque à Gœthe (19115) avec des poèmes mis en musique par MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN, WOLF; certains de ces lieder sont bien connus, tels *Petite Rose des Bruyères, Le Roi de Thulé, Marguerite au Rouet*, d'autres le sont moins, ne manquez pas l'occasion de les faire connaître et aimer; l'interprète, Irmgard Seefried, vous y aidera. De SCHUMANN, vous saluerez avec plaisir l'enregistrement, chez ERATS (EFM 42019) d'un choix parmi les lieder de l'op. 25, *Les Myrtes*. VEGA, dans sa collection « Présence de la Musique contemporaine », a réservé deux disques aux mélodies de F. POULENC, toutes pleines de musicalité et d'esprit et reflétant au mieux la personnalité du musicien (C 35 A 33-34).

Enfin, si quelqu'un est tenté par une voix disparue, celle de Caruso, il se trouvera servi avec un bon nombre d'extraits d'ouvrages dramatiques d'une époque bien pauvre dans ce domaine (RCA 630490). Hormis la restitution d'une voix qui fit courir le monde, ce disque n'apporte absolument rien d'intéressant du point de vue musical.

En musique instrumentale, vous n'aurez que l'embarras du choix; toutes les époques, tous les genres sont représentés, ainsi que bon nombre d'instruments. Certains enregistrements se signalent par leur nouveauté, leur rareté au catalogue ou leur originalité, ce sont sans doute ceux-là que vous retiendrez en priorité, et vous aurez raison; n'en négligez pas pour autant les autres, ne serait-ce que pour la valeurs des interprétations.

Toujours dans sa fameuse collection « Archives Sonores de la Musique Sacrée », LUMEN (AMS 2 et 3) donne la version intégrale des célèbres *Fiori Musicali* de G. FRESCOBALDI. Qui ne serait tenté ? La place de cette musique dans la littérature d'orgue en Italie au XVIIe siècle est im-

portante. Profondément liturgiques, ces « Fleurs Musicales » ne sont pas autre chose que la participation de l'orgue à l'office sous forme de soli pour le grand-orgue dialoguant avec le chœur par des versets, commentaires du texte chanté: Messe des Dimanches (Orbis Factor), Messe des Fêtes doubles (Cunctipotens), Messe de la Sainte Vierge (Cum Jubilo). Au point de vue musical, ces chefs-d'œuvre d'écriture contrapuntique sont édifiants, ils ne le sont pas moins du point de vue musicologique; si l'orgue, dans l'office, dialogue avec le chœur, il agit aussi pour son propre compte, cela a donné l'occasion au musicien d'écrire des morceaux inspirés par la messe du jour dans toutes les formes de la musique d'orgue : Ricercare, Toccata cromatica, etc., une Bergamasca, motif populaire de danse alors très en vogue et dont l'origine est la ville de Bergame. Je vous signale particulièrement le second Ricercare de la Messe de la Madone « Ricercare con obligo di cantare la quinta parte senza toccarla », il s'agit d'une devinette musicale magnifiquement écrite à 4 parties sur un thème en clef d'ut 4e ligne revenant maintes fois toujours semblable à lui-même et qui, à l'origine, devait être chanté, bel exemple de la fantaisie et de la science du musicien et, aussi, de la mode de l'epoque. Un fascicule soigneusement étudié et présenté permet à quiconque de connaître et aimer ce moment de l'histoire de l'orgue; on ne peut que féliciter chaleureusement la firme éditrice et le directeur de la collection, Carl de Nys.

C'est aussi un disque remarquable que celui consacré par DECCA à J. PACHELBEL (173721). Marie-Louise Girod, organiste de l'Oratoire du Louvre, interprète sur le magnifique instrument de Saint-Merry, un orgue du célèbre facteur Clicquot remis en état par Gonzalez, un ensemble de pièces du musicien bavarois. Point n'est besoin de retracer ici la place de Pachelbel dans l'histoire de la musique d'orgue, disons simplement que les pièces de choix enregistrées donnent deux aspects du style du musicien, un style se montrant l'héritier d'un Frescobaldi avec deux *Toccate* et un style profondément luthérien avec quatre *Chorals*, traités également par Buxtehude et le grand Cantor. Vous trouverez aussi sur ce disque 7 *Versets de Magnificat* écrits dans les tons ecclésiastiques et qui servaient de dialogue avec le chœur.

Pour le piano, Serkin interprète chez FONTANA (699033 CL) deux *Concertos* de MOZART, les numéros 27, K 595 en Si bémol Majeur, et 25, K 503. En ce qui concerne ce dernier, vous lirez sur la pochette « La Marseillaise ». Libre à vous de suivre le rédacteur de la pochette en ce qui concerne ce sous-titre. C'est une initiative assez dangereuse tant le public aime les points de repère faciles. Et puis, une œuvre, surtout lorsqu'il s'agit de maîtres comme Mozart, ne se suffit-elle pas à elle-même ? De BEETHOVEN, par Rubinstein au piano et J. Krips à la tête de l'orchestre, RCA (630412) donne le 3e *Concerto en ut mineur*, op. 37, œuvre intéressante à plus d'un titre : sa place dans la production du maître, les ressources orchestrales, les tonalités choisies, les caractères des trois mouvements.

La VOIX DE SON MAITRE, dans son historique collection des « Gravures illustres » (COLH 68) restitue les fameuses interprétations d'Edwin Fischer avec les *Impromptus* op. 90 et 142 de SCHUBERT, genre sans contrainte convenant admirablement au sens improvisateur du musicien; le fascicule accompagnant le disque, outre un texte bien étudié, donne beaucoup d'exemples musicaux toujours nécessaires. De cet autre grand romantique, CHOPIN, Vox (PL 10370) a groupé un ensemble d'œuvres peu connues, marquant différents moments de la courte vie du compositeur; ce sont : *Variations* sur un air allemand, *Tarantelle, Rondo,* deux *Préludes, Barcarolle, Variations* et *Boléro.* Deux disques sont réservés à BRAHMS, l'un (DUCRETET, 300 C 041) donne des *Variations, Rapsodies, Intermezzi,* etc., interprétés par Lili Kraus; l'autre (FONTANA, 699021 CL) donne le *Concerto* n° 1 ayant connu une élaboration lente et variée avant de prendre sa forme définitive. De MOUSSORGSKY,

vous retiendrez un disque utile à vos besoins scolaires, celui donnant, au piano, les *Tableaux d'une Exposition* (Chant du Monde, LD-A 8226). Une fantaisie heureuse a conduit Columbia à la réalisation d'un disque intitulé « Trois Claviers célèbres ou La Très belle histoire du piano ». Suivant un ordre chronologique, vous pourrez entendre, joués au clavecin par W. Landowska, des extraits des *Folies Françaises*, les *Calotins et les Calotines* de F. COUPERIN; sur un piano forte de 1790, le 1er Mouvement de la *Sonate op.* 6 *en Fa Majeur* de BEETHOVEN; sur le clavicorde et épinette de MOZART, un fragment de sa *Sonate n°* 11 *en La Majeur,* K 331; sur le piano de CHOPIN, le *Prélude N°* 17 *en La bémol Majeur,* op. 28; enfin, sur un piano moderne Steinway, la *Fantaisie en fa mineur* op. 49 de CHOPIN (FCX 726). Chez la Voix de son Maitre (FALP 479) un vaste panorama de la littérature pianistique rassemble les noms de LULLI, COUPERIN, SCARLATTI, KREBS, K. Ph. E. BACH, MOZART, HUMMEL, BEETHOVEN sous les doigts prestigieux de G. Cziffra.

Pour le violon, un seul disque à signaler, celui donnant, de MENDELSSOHN son célèbre *Concerto en mi mineur,* et de MOZART, le 4e *Concerto en Ré Majeur,* K. 218. L'interprétation de D. Oistrah atteint un sommet aussi bien par la technique que par la musicalité (Philips, L 001249 L).

Pour le violoncelle, une seule production également. En apprenant qu'elle réunit les noms de J.-S. BACH, et de P. Casals, vous désirerez enrichir votre discothèque des Six *Suites pour violoncelle seul.* Ce sont des œuvres remarquables comprenant prélude, allemande, courante, sarabande, menuet ou bourrée ou gavotte, gigue, dans lesquelles la progression des difficultés techniques a autorisé l'idée d'ouvrages pédagogiques; il s'agit, sans doute, de beaucoup plus : faire œuvre purement musicale d'abord et prouver les étonnantes possibilités d'un instrument considéré alors plus accompagnateur que soliste. Ce disque (VSM, COLH 16) a mérité un Grand Prix Ch. Cros).

Pour les « vents », voici un disque important (Vogue, MC 20156); il attire l'attention sur une heureuse période de l'histoire de la Musique, le fécond xviiie siècle; de J. J. FUX, sa *Sérénade,* influencée par la France, pour 2 trompettes, 2 hautbois, un basson, les cordes et le clavecin, Suite comprenant 12 pièces de petites dimensions dans lesquelles on remarque un langage harmonique personnel, un sens très sûr de la construction; de J. F. FASCH, le *Concerto* pour 2 cors, 2 hautbois, 2 bassons et les cordes, œuvre pleine d'entrain dans laquelle ces vents ont une place de choix; enfin de GRAUPNER, une curieuse *Sonate* pour 4 cordes.

En musique de chambre, les 4 *Concertos avec flûte* de MOZART se trouvent chez Erato (LDE 3076)); œuvres qu'il est nécessaire de connaitre. Vérifier les indications du catalogue données par la pochette : le second quatuor, en Ut Majeur, figure au supplément Köchel sous le n° 171, le manuscrit est inconnu; le 3e, en Sol Majeur, ne figure par chez Köchel, c'est un ouvrage oublié par les musicologues et dont l'authenticité est indiscutable, il fait partie, comme les deux précédents de la série commandée par un Hollandais du nom de Dejean. De BEETHOVEN, un excellent disque (Pacific LDA-D-220) donne deux *Trios* pour cordes, celui en Sol Majeur op. 9, n° 1 et la *Sérénade* op. 8, œuvres datant respectivement de 1796 et 1797; la pochette indique 1896 et 1897.

La musique de chambre française est fameusement représentée chez Columbia : FAURE, DEBUSSY et RAVEL. Du premier, c'est le *Quatuor n°* 1 *en ut mineur* avec M. Long au piano et le trio Pasquier aux cordes; on ne peut espérer meilleure interprétation de cette œuvre difficile par son intimité et sa délicatesse; deux *Barcarolles* et un *Impromptu* complètent le disque (FCX 681); des deux autres maîtres, ce sont leurs *Quatuors en Sol et en Fa,* magnifiquement joués par le célèbre Quatuor Hongrois (FCX 781).

Pour des formations plus importantes et pour l'orchestre, une publication intéressante pour la connaissance de la musique instrumentale italienne dans la première partie du xviiie siècle est celle donnant, par l'Ensemble Instrumental I Musici, 4 *Concerti grossi* de BONPORTI (Philips, L 00449). Chez Philips encore, un petit 45 tours ravira vos jeunes élèves avec sa *Symphonie des Jouets* de HAYDN et la *Promenade Musicale en Traîneau* de Léopold MOZART (400050 AE). Une suite tirée du *Cop d'Or* de RIMSKY et *Casse-Noisette* de TCHAIKOVSKY forment le disque 699016 CL, chez Fontana, l'enregistrement est excellent comme celui que Vox (PL 10130) donne d'une sélection de WAGNER (Enchantement du Vendredi Saint, Bacchanale de Tannhauser, Chevauchée des Walkyries, Marche funèbre de Siegried, Voyage de Siegfried, Murmures de la Forêt); ce sont, vous le voyez, des pages fort bien choisies, capables d'attacher vos élèves à l'art du grand dramaturge allemand. STRAVINSKY, A. BERG, A. WEBERN sont réunis par Vega (C 30 A 154); du premier, voici des pièces tirées de *Agon,* ballet pour 12 danseurs; du second, *Prélude, Rondes* et *Marche* et du troisième, 6 *Pièces* de son opus 6. *Agon* est conçu comme une Suite et s'inspire des danses de Cour du temps de Louis XIII et de Louis XIV (Sarabande, Gaillarde, Branles, etc.); les pièces de Berg constituent la seule œuvre du musicien pour grand orchestre seul; l'op. 6 de Webern fait appel à un important orchestre dont le musicien tire des sonorités tantôt massives, tantôt délicates. Enfin, pour terminer, je cite la 2e *Symphonie* de GOUNOD, *Jeux d'enfants* de BIZET (Deutsche 18469), puis chez Odéon (XOC 132) cinq grandes *Ouvertures* de ROSSINI.

Avant de mettre le point final à cette rubrique, je dois signaler une production Vox appelée à vous rendre les plus éminents services en vous donnant les outils nécessaires à la connaissance des instruments de l'orchestre; le premier disque reçu est prometteur, il concerne les « bois » (flûtes, clarinettes, saxophones, hautbois et bassons). Une brochure accompagne le disque et donne d'amples et substantiels renseignements historiques et techniques sur les instruments présentés, chacun d'eux est détaillé, des notes avec citations musicales sont réservées aux instruments transpositeurs, un tableau fournit, en outre, au moyen de reproductions photographiques, la représentation visuelle des instruments. Le repérage sur le disque, impeccable d'enregistrement, est aisé, les plages étant nettement délimitées; quant aux exemples sonores, ils sont de bonne mesure et judicieusement choisis. Celui qui a conçu et a veillé à sa réalisation est un professeur d'Education musicale, Pierre MARCHAL. Bravo ! Voici une entreprise excellente dépassant de loin tous les essais tentés jusqu'à ce jour dans ce domaine (Vox, XPZ 4000).

Une autre tentative qui, si elle est bien conduite, doit être précieuse, est celle poursuivant le but d'une « Illustration Sonore de l'Histoire de la Musique ». Cela demande de la part du réalisateur une connaissance parfaite de cette histoire, un respect scrupuleux des faits et de la vérité historique et, aussi, un sens pédagogique parfaitement sûr, ainsi qu'une connaissance exacte des besoins de la jeunesse. Si toutes ces conditions se trouvent remplies, l'expérience doit brillamment réussir. Les deux premiers disques reçus (CEP 100 et 101) sont pour les clases de 6e des Lycées, Collèges et Cours Complémentaires. Suivant les programmes officiels, le premier disque traite de la *Musique Antique Grecque,* la *Musique Grégorienne;* le second, de la *Naissance du théâtre* et de la *Chanson populaire.* Les disques sont fort bien réalisés, les textes les accompagnant le sont un peu moins de par leur brièveté. On s'étonne de voir les exemples musicaux écrits en notation moderne, une présentation en notation de l'époque eût été souhaitable; on s'étonne aussi que les Chansons enregistrées le soient avec un revêtement harmonique moderne. Ceci, mis à part, et qui ne doit plus se reproduire, m'a assuré le directeur artistique de la collection, suivez de près cette initiative et accordez un préjugé favorable.

J.-B. BACH - Cantates « Wie schön leuchtet der Morgenster »
« Christ lag in Todesbanden »
30/33 - ARCHIV - 14079 APM
Deux extraits de Cantates 17/45 - DECCA - CEP 540
Six Suites pour violoncelle seul
30/33 - VSM - COLH 16-17-18
H. BARRAUD - Le Mystère des Saints Innocents
30/33 - VEGA - C 30 A 174
BEETHOVEN - Concerto piano n° 3 en ut mineur, op. 37
30/ 33 - RCA - 630412
Trio en Sol Majeur; Sérénade en Ré Majeur
30/33 PACIFIC - LDA D 220
A. BERG - Trois pièces, op. 6 30/33 - VEGA C 30 A 154
BIZET - Jeux d'enfants 30/33 - DEUTSCHE - 18469
BONPORTI - Concerti Grossi, op. 11 30/33 - PHILIPS - L 00449 L
BRAHMS - Pièces pour piano 30/33 - DUCRETET - 300 C 041
Concerto piano n° 1 en ré mineur, op. 15
30/33 - FONTANA - 699021 CL
CHOPIN - Œuvres peu connues 30/33 - VOX - PL 10370
DEBUSSY - Quatuor en sol mineur 30/33 - COLUMBIA - FCX 781
FASCH - Concerto 30/33 - VOGUE - MC 20156
FAURE - Quatuor n° 1 en ut mineur piano et cordes
Barcarolles 2 et 6; Impromptu n° 2
30/33 - COLUMBIA - FCX 681
FRESCOBALDI - Fiori Musicali 30/33 - LUMEN - AMS 2/3
FUX - Sérénade 30/33 - VOGUE - MC 20156
GOUNOD - Symphonie n° 2 30/33 - DEUTSCHE - 18469
GRAUPNER - Sonate à 4 30/33 - VOGUE - MC 20156
GREGORIEN - Pièces diverses 30/33 - STUDIO SM - SM 33/11
Office du Vendredi Saint ; Office et Messe des Morts
30/33 - STUDIO SM - SM 33-13/14
HAYDN - Symphonie des Jouets 17/45 - PHILIPS - 400050 AE
J. M. HAYDN - Requiem 30/33 - LUMEN - AMS 6
Liturgia Paschalis 30/33 - ARCHIV - 14104/105/106 APM
LIEDER - Récital de lieder sur des poèmes de Gœthe
30/33 - DEUTSCHE - 19115
MENDELSSOHN - Concerto violon 30/33 - PHILIPS - L 001249 L
MOTETS - Dix Motets de la Renaissance
25/33 - ERATO - EFM 42052
MOUSSORGSKY - Tableaux d'une Exposition
25/33 - CHANT DU MONDE - LD A 8226
MOZART - Concertos piano n°s 25 et 27
30/33 - FONTANA - 699033 CL
Concerto violon n° 4 en Ré Majeur, K 218
30/33 - PHILIPS - L 001249 L
Quatuors avec flûte 30/33 - ERATO - LDE 3076
Requiem 30/33 - FONTANA - 699001 CL
L. MOZART - Promenade musicale en traîneau
17/45 - PHILIPS - 400050 AE
PACHELBEL - Toccata, Chorals, Fantaisie, Chaconne
Versets de Magnificat 30/33 - DECCA - 173721
POULENC - Choix de Mélodies 25/33 - VEGA - C 35 A 33/34
RAVEL - Quatuor en Fa Majeur 30/33 - COLUMBIA - FCX 781
Récital G. CZIFFRA - Lulli : Gavotte; Couperin : Tic-toc-choc; Scarlatti : Sonates La et Ut Maj.; Krebs : Bourrée; K. Ph. E. Bach : Andantino; Mozart : Sonate n° 8 La Maj.; Hummel : Rondo en Mi bémol Maj.; Beethoven : Polonaise en Ut Maj.
30/33 - VSM - FALP 479
RIMSKY-KORSAKOV - Le Coq d'Or 30/33 - FONTANA 699016 CL
ROSSINI - Ouvertures de : Guillaume Tell, Sémiramis, L'Italienne à Alger, Le Barbier de Séville, La Pie Voleuse 30/33 - ODEON - XOC 132
SCHUBERT : Impromptus op. 90 et 142 30/33 - VSM - COLH 68
SCHUMANN - Les Myrtes 25/33 - ERATO - EFM 42019
STRAVINSKY - Agon 30/33 - VEGA - C 30 A 154
TCHAIKOVSKY - Casse-Noisette 30/33 - FONTANA - 699016 CL
The best of Caruso 30/33 - RCA - 630490
Trois Claviers ou la Belle Histoire du Piano
30/33 - COLUMBIA - FCX 726
WAGNER - Six sélections orchestrales 30/33 - VOX - PL 10130
WEBERN - Six Pièces, op. 6 30/33 - VEGA - C 30 A 154

AVIS ADMINISTRATIFS

DATES DES EXAMENS ET CONCOURS EN 1960

CERTIFICAT D'APTITUDE A L'EDUCATION MUSICALE DANS LES LYCEES ET COLLEGES

1re PARTIE : Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le mercredi 27 avril 1960.

2e PARTIE : Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le lundi 30 mai 1960.

Les inscriptions seront closes le 28 février 1960; elles sont enregistrées au Secrétariat de l'Académie y compris Dakar, l'Ambassade de France à Tunis et à Rabat.

Le Centre d'examen est fixé à Paris.



Dates des épreuves du Baccalauréat en 1960

Dans les académies métropolitaines, la *dictée musicale* de l'épreuve *facultative de musique des première et deuxième parties* du baccalauréat aura lieu aux dates et heures ci-après en 1960 (deuxième groupe d'épreuves) :

Session normale : MERCREDI 15 JUIN :

— 8 à 9 heures : *dictée musicale* (2e partie).

— 15 à 16 heures : *dictée musicale* (1re partie).

Session de remplacement : JEUDI 30 JUIN :

— 15 à 16 heures : *dictée musicale* (1re et 2e parties).

Acompte sur la prime de départ et la prime de recrutement et d'installation aux fonctionnaires affectés en Algérie

Afin de mettre rapidement à la disposition des fonctionnaires appelés à poursuivre leur service en Algérie des moyens pécuniaires suffisants pour leur permettre d'attendre sans aucune gêne de percevoir leur premier traitement normal, il a été institué un acompte sur prime de départ, de recrutement et d'installation.

Cet acompte sera mandaté sur la base de justifications sommaires (certificat de cessation de paiement ou, à défaut, attestation délivrée par le Chef de service dont relevait l'agent avant son affectation en Algérie et précisant ses grade, classe, échelon et indice. Exemplaire du contrat pour les agents contractuels) et selon le barème suivant établi par tranches indiciaires :

Indice net	Montant de l'acompte	Observation
de 130 à 149	145.000 F	Le taux de l'acompte doit être réduit, le cas échéant, dans la même proportion que le serait la prime elle-même.
150 à 184	170.000	
185 à 249	215.000	
250 à 359	310.000	
360 à 499	470.000	
à partir de 500	710.000	

Au surplus, cet acompte pourra être payé non seulement par les comptables assignataires, mais encore par les Régies comptables fonctionnant au siège de chaque préfecture, le chef de service local sous l'autorité duquel est placé l'agent étant habilité à établir, par délégation de l'Ordonnateur, les documents nécessaires.

Quant au problème du logement des fonctionnaires arrivant en Algérie, sa solution a été recherchée dans l'élaboration d'un plan de construction de logements réservés aux fonctionnaires et prévoit la mise à leur disposition de 4.745 logements au cours des années 1959, 1960 et 1961.

Ce plan ne constitue, d'ailleurs, qu'un programme minimum.

(Lettre ministérielle du 6-10-59 - R.M./F. n° 23 du 30-11-59, p. 3091.)

Validation pour la retraite des services antérieurs à la titularisation

Il appartient aux professeurs et chargés d'enseignement nouvellement nommés, s'il s'agit pour eux d'une première titularisation, de solliciter la validation de leurs services auxiliaires pour la retraite, auprès du bureau des pensions du ministère de l'Education nationale, 29, rue Barbet-de-Jouy, Paris-7e.

Ils ont intérêt à présenter leur demande dans le délai d'un an qui suit cette titularisation afin que la retenue légale donnant lieu à un versement rétroactif soit calculée sur les émoluments attachés au premier emploi de fonctionnaire titulaire. A l'expiration de ce délai cette retenue serait calculée sur les émoluments attachés à l'emploi occupé à la date de la demande.

Circul. du 27-10-59 — RM/F n° 21 du 2-11-59.

Agrément d'un récepteur de télévision à usage scolaire

La liste des récepteurs de télévision agréés pour usage scolaire, en première catégorie (vision directe), est complétée par les appareils suivants, ayant satisfait aux essais prévus par le règlement du 14 février 1957.

— Récepteur type 54-157 Tintoret scolaire, 54 cm, fabriqué par la société Grammont, 103, boulevard Gabriel-Péri, Malakoff (Seine);

— Récepteur type 2093 scolaire, 54 cm, fabriqué par la société Grandin, 66-72, rue Marceau, à Montreuil (Seine);

— Récepteur type RA 5476 EN, 54 cm, fabriqué par la société RADIOLA, 47, rue de Monceau, Paris-8e.

Arrêté du 24-10-59 — RM/F n° 21-11-59.

Modification de la loi n° 52-432 du 28 avril 1952 portant statut du personnel des communes et des établissements publics communaux

Article premier. — A l'exception des bénéficiaires de la législation sur les emplois réservés, titulaires d'un emploi de début à ce titre, nul ne peut être titularisé dans un emploi permanent dans les services communaux, s'il n'a satisfait aux épreuves soit d'un concours, soit d'un examen d'aptitude, ou s'il ne possède un diplôme spécial, et en ce dernier cas après concours sur titres et s'il n'a dans tous les cas effectué un stage d'un an dans l'emploi qu'il sollicite.

Le stage ne peut être renouvelé que pour une seule année; à son terme, une décision définitive doit être prise à l'égard de l'agent en cause.

Les agents, autres que ceux soumis aux dispositions du statut du personnel communal, détachés dans un emploi permanent communal ne peuvent être titularisés dans cet emploi s'ils ne satisfont pas aux conditions prévues au chapitre III du livre IV du Code de l'administration communale.

Dans le cas où le syndicat de communes décide l'ouverture d'un concours intercommunal pour le recrutement de certains emplois, il est établi une liste d'aptitude arrêtée et publiée par le président du syndicat.

L'ordre d'inscription ne s'impose pas à l'autorité investie du pouvoir de nomination qui peut faire appel au candidat de son choix sur la liste d'aptitude.

Art. 2. — Peuvent être dispensés par le maire des conditions de diplômes, et éventuellement de stage, les candidats qui justifient avoir exercé

pendant trois ans comme titulaire un emploi immédiatement inférieur dans une des collectivités visées à l'article 77 du Code.

Peuvent en outre être dispensés de concours, examens et stages les candidats qui justifient avoir exercé pendant deux ans au moins un emploi équivalant dans une des collectivités visées à l'art. 477 du Code où les conditions de recrutement sont identiques à celles de la nouvelle collectivité.

Art. 3. — La rémunération des agents communaux comprend le traitement, l'indemnité de résidence, les prestations familiales obligatoires et toutes autres indemnités instituées par texte législatif ou réglementaire. Elle peut comprendre éventuellement un supplément familial de traitement.

Art. 4. — Le ministre de l'Intérieur, après avis du ministre chargé du Budget et de la commission prévue à l'article 492 du Code, fixe par arrêté les échelles de traitement susceptibles d'être attribuées aux titulaires de certains emplois administratifs ou techniques.

Après avis de la même commission, il établit à titre indicatif un tableau type des emplois communaux, compte tenu de l'importance respective des différentes communes.

Les conseils municipaux déterminent l'effectif des différents emplois communaux et, dans les limites fixées par l'arrêté visé au 1er alinéa, les échelles de traitement des différentes catégories de personnels. Leurs délibérations sont soumises à approbation dans les conditions prévues à l'article 478 du Code.

Art. 5. — En cas de faute grave commise par l'agent, qu'il s'agisse d'un manquement à ses obligations professionnelles ou d'une infraction de droit commun, l'auteur de cette faute peut être immédiatement suspendu par le maire.

L'agent qui est l'objet d'une mesure de suspension continue, pendant la durée de celle-ci, à percevoir soit l'intégralité de son traitement, soit une fraction de celui-ci.

Dans ce dernier cas, la décision prononçant la suspension doit déterminer la quotité de la retenue qui, en toute hypothèse, ne peut être supérieure à la moitié du traitement.

En tout état de cause, l'intéressé continue à percevoir la totalité des suppléments pour charges de famille s'il reste sans emploi et non affilié à une caisse de compensation des allocations familiales pendant la durée de sa suspension.

En cas de suspension préalable, le maire avise immédiatement le juge, président du conseil de discipline, lequel doit convoquer celui-ci dans le mois qui suit.

La situation de l'agent suspendu doit être définitivement réglée par l'autorité ayant le pouvoir de discipline dans un délai de quatre mois si l'agent est déféré devant un conseil de discipline issu d'une commission paritaire communale, de six mois si l'agent est déféré devant un conseil de discipline issu d'une commission paritaire intercommunale, et dans les deux cas, à compter du jour où la décision de suspension a pris effet. Lorsque aucune décision n'est intervenue au bout de quatre ou six mois, l'intéressé reçoit à nouveau l'intégralité de son traitement, sauf s'il est l'objet de poursuites pénales.

Lorsque l'intéressé n'a subi aucune sanction ou n'a été l'objet que d'un avertissement ou d'un blâme ou si, à l'expiration des délais prévus à l'alinéa précédent, il n'a pu être statué sur son cas, il a droit au remboursement des retenues opérées sur son traitement.

Toutefois, lorsque l'agent est l'objet de poursuites pénales, sa situation n'est définitivement réglée qu'après que la décision rendue par la juridiction saisie est devenue définitive.

Art. 6. — La nomination d'un agent dans une autre commune est prononcée par arrêté du maire de cette dernière, après préavis de trois mois donné par l'agent au maire de la commune dans laquelle il exerçait ses fonctions.

Lorsqu'un agent est, pour convenances personnelles, soit nommé d'une collectivité dans une autre, soit muté, il n'a droit à aucune indemnité pour frais de déplacement ou de déménagement.

Art. 7. — Les personnels visés à l'article 477 du code sont soumis, à compter du 1er janvier 1960, à un régime unique de Sécurité sociale analogue à celui des fonctionnaires de l'Etat.

Art. 8. — Les agents soumis au statut du personnel communal qui ont été titularisés entre le 1er mars 1946 et le 1er mai 1952 dans des conditions moins avantageuses que celles dont ont bénéficié les auxiliaires titularisés dans le cadre de l'alinéa 2 de l'article 610 bénéficient d'une reconstitution de carrière.

Il est procédé à cette reconstitution sur la base du reclassement qui aurait été attribué à chacun des intéressés à la date de sa titularisation si celle-ci avait été réalisée conformément aux dispositions de l'alinéa 2 de l'article 610 du code.

Peuvent bénéficier de la reconstitution de carrière les agents qui, promus à des grades supérieurs, ont été reclassés à la suite de ces promotions dans des conditions moins favorables que celles prévues à l'article 520 du code.

Les mesures intervenues dans le cadre des dispositions du présent article ne peuvent en tout état de cause avoir d'effet pécuniaire antérieur au 1er mai 1952.

Art. 9. — Les personnels en fonctions conservent le bénéfice des droits qui leur sont acquis dans tous les cas où ceux-ci leur confèrent, pour le même objet, des avantages supérieurs à ceux qui résulteraient des dispositions du statut du personnel communal.

Les agents qui désirent bénéficier des dispositions de l'alinéa précédent doivent, à peine de forclusion, saisir par écrit l'autorité investie du pouvoir de l'administration communale avant le 1er décembre 1959.

Décret du 12-8-59 — RM/F n° 20 du 19-10-59.

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

NOS JEUNES PROFESSEURS EN ALGÉRIE

Sous l'uniforme militaire, certains de nos jeunes collègues, parce qu'ils appartiennent à l'Education Nationale, remplissent, en Algérie, leur mission d'éducateur.

De l'un de ceux-ci, un ancien et brillant élève des Classes Préparatoires au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine), nous nous faisons un devoir de rendre publics quelques extraits d'une lettre éloquente et émouvante.

Vous comprendrez combien ce jeune maître, dont nous connaissons le dévouement et la noblesse de caractère, dépasse son rôle d'éducateur en accomplissant une mission marquée du sceau de l'humanité et de la charité.

... J'ai actuellement 168 élèves, garçons et filles, de 6 à 14 ans, tous Kabyles et habitant un village perdu en pleine montagne et en pleine terre infidèle. Les habitants mènent une vie très précaire, très primitive et sont tous très pauvres. La région est particulièrement ingrate : aucune culture n'est possible : seul, l'élevage de quelques troupeaux de moutons et de chèvres est praticable. L'isolement du village et l'absence de communications font que les indigènes vivent avec à peu près dix siècles de retard sur nous. Leurs habitations, ou gourbis, sont faites de pierres empilées et comprennent une seule pièce où vivent bêtes et gens. Il n'y a ni fenêtres, ni cheminées, ni mobilier à l'intérieur. Ils ignorent à peu près tout de nos habitudes d'hygiène, et font souvent davantage confiance aux pratiques magiques du marabout, sorte de sorcier, qu'aux soins médicaux que nous leur prodiguons gratuitement. Il y a donc beaucoup à faire pour venir en aide à ces gens déshérités et favoriser leur évolution. L'école est évidemment le meilleur moyen d'action.

Inutile de vous dire que les cadeaux que vous proposez aux enfants seront des nouveautés sensationnelles pour eux et leur procureront une de leurs plus belles joies. Au point de vue matériel scolaire je suis assez bien pourvu par la commune, excepté en ce qui concerne les buvards qui me manquent totalement. Je serais heureux de recevoir toutefois quelques boîtes d'aquarelles et quelques pinceaux. Au point de vue matériel de couture, mes filles, qui tricotent remarquablement, seraient heureuses de disposer d'une bonne quantité de pelotes de laine de couleur pour confectionner des chandails pour elles-mêmes ou leurs frères et sœurs, ainsi que de véritables aiguilles à tricoter. Elles utilisent en ce moment à cette fin des rayons de roues de bicyclettes ou des morceaux de fil de fer plus ou moins redressés. Elles aimeraient également faire du crochet et certainement apprendre à broder sur du canevas. La couture les intéresserait certainement beaucoup, mais malheureusement je ne saurais les initier à cet art. Les jouets de toutes sortes seront les bienvenus et en particulier l'une ou l'autre petite machine à coudre. Les vêtements, même usagés, seraient particulièrement bien accueillis par ces petits bohémiens vêtus de loques. Je vous serais également reconnaissant de m'envoyer, si vous en avez la possibilité, quelques ornements pour décorer un arbre de Noël : rubans argentés, quelques porte-bougies, figurines, étoiles. Je n'oserais pas vous demander des boules de Noël : elles n'arriveraient pas à destination; peut-être auriez-vous aussi une petite crèche à confectionner avec du carton...

***

... Le projet de mettre une machine à coudre à la disposition des femmes du village est sensationnel, car c'est un appareil qui est absolument inconnu des indigènes et qui pourra leur rendre d'énormes services. Je pourrais installer la machine à l'école où les grandes filles de 13 à 14 ans viendraient faire leurs travaux et pourraient s'exercer à volonté. Plus tard, elles sauront retrouver d'elles-mêmes le chemin de l'école pour venir exécuter leurs travaux de couture. Je ne pense pas qu'actuellement les femmes du village, particulièrement sauvages et craintives, se risqueraient à venir utiliser une machine à coudre jusqu'à l'école. Je ferai mon possible pour découvrir une couturière dans la localité où nous nous ravitaillons pour la faire venir de temps en temps et lui confier l'apprentissage de la couture...

DE QUELQUES SUJETS DIVERS

D'ordre administratif ou pédagogique, les précisions suivantes sont des réponses à des questions posées par nos lecteurs.

Avancement.

Le mode d'avancement est fixé ainsi qu'il suit :

Echelons	Stage	Petit choix	Grand choix
1 à 2	1 an 6 m.		
2 à 3	2 ans		1 an 9 m.
3 à 4	2 ans		1 an 9 m.
4 à 5	3 ans		2 ans 6 m.
5 à 6	4 ans	3 ans 6 m.	2 ans 6 m.
6 à 7	4 ans	3 ans 6 m.	2 ans 6 m.
7 à 8	4 ans 6 m.	3 ans 6 m.	2 ans 6 m.
8 à 9	4 ans 6 m.	3 ans 6 m.	2 ans 6 m.
9 à 10	4 ans 6 m.	3 ans 6 m.	2 ans 6 m.

Traitements.

Les traitements indiqués ci-après sont ceux de début (indices 250/300) et de fin de carrière (10e échelon, indices 510/705) d'un Professeur certifié, sans charges de famille et pour une ville ayant l'abattement fixé à 0 %.

Brut annuel	Net mensuel	Résidence	Indem. enseign.	Transport	S.S.	Total
		+	+	+	—	
687.000	53.815	11.450	1.333	800	1.375	66.023
1.614.000	126.430	26.900	1.333	800	1.375	154.088

Epreuves de Musique au :

B.E.P.C. : L'option Musique est supprimée.

Baccalauréat : Rien n'est changé pour 1960. Les dates de l'épreuve 1960 figurent dans ce numéro sous la rubrique « Avis administratifs ».

Ecoles Normales : Cinq chants sont imposés, dont notre numéro d'octobre 1959 a donné la liste pour 1960.

Radio scolaire.

Le catalogue discographique ci-dessous est la liste des disques dont sont extraits les fragments présentés aux émissions de la Radio scolaire :

Chant Grégorien (Abbaye de Solesmes - Pâques)
Decca 173691 - 33/30

Les Primitifs Français (Sacres Philippe-Auguste, Saint-Louis, etc.)
Ducretet 320 C 107 - 33/30

Le Jeu de Robin et de Marion (A. de la Halle)
Archiv 14018 APM - 33/30

Messe Notre-Dame (G. de Machaut)
Ducretet 270 C 085 - 33/25

Missa Sine Nomine (G. Dufay)
Erato LDE 3023 - 33/30

Chansons pour voix et instruments (G. Dufay)
BAM LD 125 - 33/30

Musique d'Autrefois (xve et xvie s.)
Chant du Monde LDX Luxe 8180-81 - 33/30

Danceries de la Renaissance
Contrepoint MC 20128 - 33/30

Chant des Oiseaux (Janequin)
Ducretet 255 C 014 - 33/25

Airs de Cour (A. Le Roy)
BAM LD 030 - 33/25

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *janvier*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de fr. 1400 (14 N.F.) (fr. 1.600 (16 N.F.) pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

Mercredi à 14 heures
Mardi et Vendredi à 14 h. 15 : France II

Janvier

MERCREDI 6 :

Initiation musicale : L'Histoire par les chansons au XVIIe siècle.
Chant : « Qu'on m'apporte ma flûte » (XVIIe) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 8 :

Initiation au solfège (6e émission).

MARDI 12 :

Chant : Les fileuses (chant populaire) présentation et début de l'étude.

MERCREDI 13 :

Initiation musicale : J.-B. Lulli (1632-1687).
Chant : Qu'on m'apporte ma flûte (suite de l'étude).

MARDI 19 :

Chant : Les fileuses (suite de l'étude).

MERCREDI 20 :

Initiation musicale : M.-A. Charpentier (1634-1704).
Chant : Qu'on m'apporte ma flûte (fin de l'étude).

VENDREDI 22 :

Initiation au solfège (7e émission).

MARDI 26 :

Chant : Les fileuses (fin de l'étude).

MERCREDI 27 :

Initiation musicale : Emission de révision : J.-B. Lulli et M.-A. Charpentier.
Chant : Séance de révision.

LA DISTRIBUTION DE NOTRE REVUE PAR LES SERVICES POSTAUX

Chaque mois, nous sommes saisis par nos lecteurs de réclamations parce que des numéros ne parviennent pas à destination.

Nous pouvons vous assurer que nous n'y sommes absolument pour rien et que, seuls, les Services Postaux sont en cause. En voici une preuve évidente :
Les numéros d'octobre 1959 sont partis de Paris le 2-10-59. Un de ces numéros, le 10e d'un abonnement, nous a été retourné le 6-10-59 avec la mention « *N'habite pas à l'adresse indiquée* ». Toute recherche faite dans nos services ne nous a révélé aucune faute de notre part, soit, en l'occurrence, un changement d'adresse oublié par nous par exemple. La preuve nous en fut faite par l'abonné lui-même qui, le 22 novembre, de l'adresse qu'il « *n'habite pas* » nous réclamait ce numéro non reçu.

Plusieurs conclusions s'imposent, que voici :

1° Si, au plus tard le 8 du mois, vous n'avez pas reçu votre numéro, adressez une réclamation à votre bureau de poste distributeur. *N'attendez pas.* En même temps, veuillez nous aviser et nous dire la suite donnée à votre réclamation.

Ainsi, nous pourrons constituer un dossier nous permettant de porter notre plainte auprès du Ministère lui-même.

INSTRUCTION CIVIQUE

Contribution que peut apporter dans ce domaine l'Education Musicale

A l'occasion d'un rapport demandé aux Etablissements Secondaires sur la contribution que peuvent apporter les différentes disciplines à l'Instruction civique, voici, sur la demande du proviseur, les arguments proposés par Mme GUIGNARD-DUREAU, Professeur d'Education musicale au Lycée Nord, Marseille.

***

L'importance d'un pays se mesure diversement : en dehors de sa superficie et de sa population, on évalue ses richesses commerciales et industrielles, richesses temporelles, et son patrimoine artistique, richesse permanente.

A notre époque où le tourisme prend chaque année un nouvel essor, ce sont ces richesses durables qui attirent surtout le visiteur. Comment expliquer, si ce n'est dans un but artistique, les voyages en Grèce, les séjours à Salzbourg ou Bayreuth ? Nous trouvons alors à rapprocher les deux mots d'origine grecque : Musée - Musique !

Pourquoi l'œuvre d'art passe-t-elle au delà des temps et des lieux et sait-elle toujours livrer son message ?

Si l'œuvre d'art est authentique, c'est un message de beauté, de vérité et d'idéal qu'elle transmettra à la compréhension humaine tout en élevant l'individu.

Comment l'éducation pourrait-elle rester étrangère à la formation artistique si représentative de la culture d'un peuple et si enrichissante pour l'individu, même si cet individu n'est encore qu'un enfant ?

C'est ici qu'intervient le rôle de l'éducateur spécialisé dont le but principal est de faire prendre conscience de l'importance de toute activité artistique. Nous nous mettons ici à la place du professeur d'Education musicale. Son action ne sera valable que lorsqu'il aura amené son jeune auditoire à aimer la musique. Puisqu'il faut connaître pour aimer, c'est par le contact direct avec des œuvres musicales de valeur, à la portée des enfants, que commencera son rôle.

Ce contact est de deux sortes : contact passif mais combien important de l'enfant qui apprend à écouter et quel ravissement se lit dans les yeux enfantins, émerveillés par tant de richesse sonore; contact actif de l'élève qui essaie d'assurer sa voix parmi celles encore malhabiles de ses camarades. Dès que la voix est plus sûre, l'apprenti musicien peut écouter l'ensemble et il commence alors à reconnaître qu'il fait partie d'une collectivité chantante. Un troisième contact, moins artistique, plus raisonné mais également efficace s'établit par la connaissance des grandes époques et des grands génies de l'art musical.

L'histoire de la musique fournit, même aux moins doués, des exemples de l'importance de la musique à travers temps et pays. Un musicien peut refléter les caractères d'une nation, le folklore ou l'aspect folklorique lui donnant son cachet particulier.

Inversement, certains grands compositeurs comme Wagner ont eu une influence déterminante sur leur génération et même sur les générations suivantes. Nos élèves apprendront que le degré de civilisation d'un peuple se mesure par l'abondance des activités artistiques (exemple : la Grèce); que ces activités se contentent, selon les époques, de toucher une certaine société (musique de cour des XVIIe et XVIIIe siècles) ou au contraire demandent la participation de tout un peuple : musique religieuse ou musique de circonstance (chants révolutionnaires).

Nous parlions tout à l'heure d'apprentis musiciens : il est bien certain que, quel que soit l'âge de nos élèves, ce sont toujours des apprentis qui nous sont confiés. Notre

tâche est triple car nous devons penser à leur avenir et aux générations futures.

1° Essayer de découvrir des dons exceptionnels permettant d'espérer de futurs créateurs, continuateurs du génie français (cas rarissime).

2° Former des futurs amateurs, c'est-à-dire penser au public de demain; à ceux qui viendront applaudir les grandes représentations lyriques, les grands orchestres symphoniques, les récitals ou les concerts de musique de chambre. Former des auditeurs aimant, par le moyen du disque, se familiariser avec tel ou tel chef-d'œuvre.

En parvenant à donner le goût de plaisirs sains, en développant la personnalité de chacun, nous faisons œuvre civique.

3° Former des interprètes. Dans des classes d'Education musicale à temps extrêmement limité, il est impensable de former de véritables interprètes. Si dans le domaine instrumental nous ne pouvons qu'orienter les enfants, dans le domaine vocal notre action peut être plus grande.

Avec un peu de culture vocale nous pouvons obtenir de petites voix fraîches et agréables qui participeront à cette « collectivité chantante ». Le chant choral est certainement l'expression la plus simple et la plus directe de l'esprit du pays. Grâce à lui les peuples peuvent mieux se connaître et se comprendre et chacun, en y collaborant, prend vraiment conscience de son rôle social ou de son rôle de citoyen.

L'époque actuelle a conquis l'efficacité de ce langage des peuples, d'où la floraison, dans tous les pays, de nombreuses chorales populaires. Si dès l'école, nous donnons à nos enfants le goût du chant, s'ils prennent plaisir à mêler leur voix à d'autres voix, nous serons certains encore d'avoir fait œuvre civique car, au-delà de l'école, ces jeunes auront le désir de retrouver la joie de chanter en chœur.

La France a encore beaucoup à faire dans le domaine choral. Si son folklore est l'un des plus riches du monde, elle doit le vulgariser dans les différentes provinces, et tout petit Français devrait connaître un répertoire commun de chansons. Quelle joie, à l'occasion d'une rencontre, soit en France, soit à l'étranger, de « chanter une même chanson ».

Et puisque la musique n'a pas de frontière et que son langage est universel, en dépit de vocables variés, elle peut prétendre réunir en un même chœur, à l'écoute d'un même concert, des hommes de différents pays, mais d'une même civilisation.

CORRESPONDANCE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plait, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

L'ACTIVITE DE NOS CHORALES

AU COLLEGE EDGAR-QUINET A MARSEILLE

La Chorale du Collège de jeunes filles Edgar-Quinet, à Marseille, dirigée par Mme T. Farré-Fizio, a acquis une grande réputation durant ces dernières années, et s'est classée parmi les meilleurs de nos établissements du Second Degré. Cet excellent ensemble, bien dirigé, maintient son brillant niveau musical, et vient tout récemment d'obtenir de nouveaux succès.

Sollicitée par la Direction régionale de la Radiodiffusion Française, la Chorale Edgar-Quinet a récemment interprété l'*Ode à la Musique*, d'Emmanuel Chabrier, et le *Cantique de Jean Racine* de Gabriel Fauré, accompagnée par le grand orchestre de Marseille-Provence (dirigé par Pierre Pagliano). Ce concert s'est déroulé le 10 novembre 1959, dans l'Eglise Saint-Vincent-de-Paul, et était donné sous l'égide de la Radiodiffusion-Télévision Française, de l'Institut Italien de Marseille, et de la Société « Dante-Alighieri ». La transmission différée a passé sur l'antenne de la Chaîne Nationale (France III) le lundi 23 novembre.

La presse marseillaise est unanime à louer les qualités exceptionelles de cette grande chorale, dans deux œuvres particulièrement difficiles. Le critique J. G. Marie note dans *Le Provençal* : « ... La Chorale Edgar-Quinet, dirigée par Mme Farré-Fizio, déploya ses voix fraîches de collégiennes de dix à vingt ans. Voix justes, bien nuancées, qui montent et se maintiennent avec aisance dans l'aigu. Noter que ces jeunes choristes — des élèves — chantent par cœur, on le devine, avec grand plaisir et amour de la musique... »

De son côté, le chef d'orchestre P. Pagliano écrit à l'animatrice de la Chorale : « ... Je n'ai que des félicitations à vous adresser pour votre travail dont j'ai pu apprécier toute la précision et la délicatesse. Je vous prie de transmettre à vos jeunes élèves mes très sincères compliments pour leur exécution qui fut excellente et dont je n'ai qu'à les louer sans la moindre réserve... »

Il convient de féliciter très vivement cette Chorale et son professeur, en souhaitant que beaucoup d'autres établissements suivent le bel exemple de Marseille.

Section Pédagogique du Centre d'Etudes de Philologie Musicale

Séance du 8 Décembre 1959

Le 8 décembre dernier a eu lieu à l'Institut de Musicologie, sous la direction de M. Jacques Chailley, Professeur à la Sorbonne, la première réunion du groupe d'Etudes Pédagogiques; groupe aux travaux duquel sont cordialement invités à participer les professeurs d'Education Musicale.

Après avoir rappelé l'accord donné à cette participation par M. l'Inspecteur Général Georges Favre, et exprimé ses remerciements à son égard, M. Chailley a précisé le but de ces réunions : confrontation d'opinions et comptes rendus de travaux et de recherches ayant trait à la pédagogie musicale; M. Chailley précisa également qu'il s'agissait d'une activité d'ordre purement technique qui ne saurait revêtir aucun caractère corporatif ou syndical.

Le reste de la séance fut consacré à l'organisation du travail : les réunions du groupe auront lieu *le deuxième mardi de chaque mois à* 17 *h.* 30; afin que nos camarades de province et certains Parisiens empêchés d'y assister ne restent pas à l'écart de nos travaux, un compte rendu de chaque séance sera transmis à *l'Education Musicale* qui a aimablement accepté d'en assurer la publication. Les séances comporteront normalement un ou plusieurs exposés suivis de discussion : :

12 JANVIER 1960 : *J. Chailley* : « Comment aborder l'étude de la Mélodie et du Solfège et quelle progression y adopter en tenant compte des découvertes relatives à l'évolution du langage musical ? »

9 FEVRIER : *O. Corbiot* : « Y a-t-il dans l'enseignement du solfège des notions fausses ou périmées ? »

8 MARS : *J. Chailley :* même problème que le 12 janvier, mais en ce qui concerne l'étude de la polyphonie.

10 MAI : rapports d'expériences diverses.

En plus de ces réunions auront lieu des exposés de méthodes dont les dates seront annoncées ultérieurement. Pour cela il sera fait appel aux promoteurs ou à des spécialistes qualifiés de plusieurs méthodes originales.

Nous rappelons que tout le courrier se rapportant aux activités du groupe d'études pédagogiques de l'Institut de Musicologie doit être adressé à *l'Institut de Musicologie,* 3, *rue Michelet, Paris*-6ᵉ.

C. G.

Société Internationale pour l'Education Musicale

La Société Internationale pour l'Education Musicale fut fondée en juin 1953, par un groupe de personnalités réunies à Bruxelles, sur l'initiative de l'U.N.E.S.C.O. qui organisait dans cette ville une « Conférence Internationale sur le rôle et la place de la Musique dans l'éducation de la jeunesse et des adultes ».

Buts

Encourager et répandre l'Education musicale dans le monde entier.

Faciliter les rencontres entre les dirigeants de l'Education musicale.

Etablir des contacts entre les compositeurs et la jeunesse.

Organiser des échanges d'étudiants, d'informations, de matériel.

Membres

Sont MEMBRES ACTIFS :

1° les organisations internationales, régionales ou nationales d'Education musicale;

2° les institutions dont l'activité s'exerce, en tout ou en partie, dans le domaine de l'Education musicale;

3° les éducateurs consacrés à l'Education musicale à titre individuel.

Sont MEMBRES ASSOCIES ou MEMBRES BIENFAITEURS :

les personnes qui s'intéressent à l'Education musicale.

Section française

Chaque pays représenté à Bruxelles en 1953 avait constitué une section nationale.

Au dernier congrès de la Société Internationale, à Copenhague en août 1958, M. Pierre Auclert, Inspecteur des Conservatoires Nationaux, est élu délégué pour la section française, en remplacement de Mme Souriac, démissionnaire, qui avait assuré ces fonctions depuis 1953.

Cotisation

Tout éducateur consacré à l'Education musicale peut être *Membre actif* de l'I.S.M.E. (International Society Music Education) à titre individuel.

Le montant de la cotisation est de 1.260 Fr. par an, à verser au C.C.P. 11.471.27 Paris, au nom de la Trésorière : Mme France Straus, 14, rue Galliéni, Viroflay (Seine-et-Oise).

Renseignements

Ecrire à :

M. Pierre AUCLERT, délégué de la section française, Inspecteur des Conservatoires Nationaux, 18, rue Gambetta, Boulogne-sur-Seine.

Projets

La 4ᵉ Assemblée Générale de la Société Internationale doit avoir lieu du 1ᵉʳ au 8 juillet, à Vienne, en Autriche. Les sujets du congrès seront communiqués ultérieurement.

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal - 4e trim. 1959 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.